
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04868 8279

Les Origines

DU

Chant Romain

BIBLIOTHÈQUE MUSICOLOGIQUE
I

Les Origines du Chant Romain

L'Antiphonaire Grégorien

PAR

Amédée GASTOUÉ

PROFESSEUR DE CHANT GRÉGORIEN A L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS

Laudemus viros gloriosos et parentes nostros... In peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum. Eccles. XLIV, 1, 5.



PARIS
ALPHONSE PICARD & FILS, ÉDITEURS
82, rue Bonaparte, 82

1907


LIBRARY
DEC 22 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

A prendre un art dans ses origines, si cet art surtout participe à une forme hiératique, il faut remonter aux sources de cette formation, retrouver l'état d'âme de ses auteurs. Au lieu de s'attacher à une philosophie d'art, purement idéaliste, il faut faire abstraction de la spéculation pour s'attacher au fait, à la science pure (1).

Prendre pied sur le terrain du fait, c'est se tourner vers l'étude de l'histoire, parce que, seule, l'histoire bien comprise, — en art comme en théologie, — peut donner la clé de certains problèmes très complexes : parce qu'elle est la preuve expérimentale, qu'elle nous permet de remonter plus haut, toujours plus haut, aux origines premières.

*
* *

Or, si certaines formes religieuses ont été purement, ou avant tout, idéalistes, il n'en est point ainsi du christianisme : j'entends le christianisme dans son intégralité et son expression la plus conforme à ses origines.

Développé par un ensemble d'autres faits antérieurs ou subséquents, il forme avec eux un faisceau serré, aux éléments complexes, sans doute, mais qui, puissamment cimentés dans cet ensemble, sont devenus très homogènes.

Les tout premiers débuts de l'établissement du christianisme sont une phase toute judaïque de son histoire ; c'est le mosaïsme arrivé à sa perfection par l'apparition du Messie, et destiné, dans la primitive pensée des apôtres, à Israël rénové.

A travers la Diaspora, la plupart des synagogues reçurent ainsi la doctrine du Maître Jésus, donnant naissance à des centres chrétiens.

Pour ceux qui fréquentaient là, le Christ, suivant sa propre parole, n'était pas venu détruire la Loi, mais à la fois l'accomplir et la com-

(1) Cf. *l'Art grégorien, ses origines premières*, dans les *Mémoires de musique sacrée lus aux Assises de Musique religieuse*, Paris, 1900 (Geuthner, rue Mazarine).

pléter. Aussi, complétant et rénovant l'esprit mosaïque par les enseignements christiques, les chefs de l'Église naissante conservèrent-ils les observances rituelles de la synagogue, leur superposant ce qui devait les marquer du caractère de la Loi nouvelle, ou mieux, de la Loi transformée.

Puis vint le choc d'abord, ensuite la compénétration des idées juives et helléniques, qui faillit diviser le christianisme dès son origine, et le collège apostolique lui-même, jusqu'à ce qu'il en résultât enfin l'essor définitif de l'Église à travers les nations.

On l'a bien des fois exprimé : les formes extérieures de la religion chrétienne doivent donc nécessairement être imprégnées aussi bien de l'ancien idéal hébraïque, que de celui des Grecs. Mais, ajoute-t-on ordinairement, pour la musique en particulier, — sans doute parce que l'histoire de cet art est encore mal connue, — il faut nous borner à constater ce qui doit être, ne pouvant parvenir à pénétrer ce qui est.

Pourquoi ? je le demande. Alors qu'en théologie, en littérature, en discipline ecclésiastique, on a fait la part de l'hébraïsme et de l'hellénisme, pourquoi ne le pourrait-on dans cette partie importante de la liturgie qu'est le chant ? Pourquoi ne pourrait-on déterminer ce que la musique liturgique doit aux arts antérieurs, et ce qu'elle a elle-même développé ?

Il le faut dire toutefois : les points de comparaison nous échappaient, il y a quelques années à peine. Les recherches scientifiques faites sur ce sujet n'étaient en possession que d'un outillage restreint, et les découvertes modernes n'étaient pas encore venues compléter nos sources d'informations.

Aujourd'hui, les bénédictins français, héritiers de l'esprit et des méthodes de leurs devanciers, nous ont donné le résultat d'admirables travaux : ce furent d'abord *Les Mélodies grégoriennes* et les éditions de Solesmes, œuvres de Dom Pothier, bientôt appuyées des reproductions phototypiques de la *Paléographie musicale ;* les belles études de Dom Cabrol et de Dom Leclercq, leur *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, et les impérissables *Monumenta Ecclesiae liturgica.* En dehors de nos bénédictins, des travaux similaires se sont, ou inspirés de leurs idées, comme les revues : la *Revue du chant grégorien*, la *Tribune de Saint-Gervais*, les études de divers liturgistes et musicographes, dont les ouvrages seront cités tout au long de ce volume ; ou développés parallèlement, comme les pénétrantes recherches de Mgr Foucault sur la rythmique grégorienne, les si remarquables *Origines du culte chrétien,* de Mgr Duchesne, et la belle *Histoire du bréviaire romain*, de Mgr Batiffol, qui ont rénové l'histoire liturgique, pour ne citer que les plus importantes de ces œuvres, et celles dues à nos com-

patriotes. Les nations étrangères, elles aussi, ont apporté leur contingent à l'œuvre commune, et les noms de Gevaërt, Dom Morin, P. Wagner, H. Frere, sont familiers à tous les spécialistes.

Enfin, les décisions de S. S. Pie X, — spécialiste lui-même, — sur le chant d'église, la publication qu'il a ordonnée de l'*Édition Vaticane* du chant romain par une Commission spécialement formée, tout cela met comme le sceau définitif à toutes les recherches.

A considérer ces travaux, et les résultats en présence desquels ils nous mettent, il semble qu'il soit possible de tenter l'essai jusqu'alors impossible, et de donner comme une « somme » des connaissances jusqu'à présent acquises dans le domaine de la musicologie liturgique (1).

C'est pourquoi le présent ouvrage, *ab ovo*, s'ouvre par une étude sur l'antique liturgie juive, dans ses rapports avec les origines du culte chrétien : je ne me flatte pas qu'elle soit complète ; néanmoins je crois avoir contribué à faire progresser cette branche de l'érudition (2).

On remarquera que je n'adopte pas la théorie de Bickell sur la formation de la partie chrétienne ; le découpage de fragments de psaumes extraits du rituel juif de la Pâque m'a toujours paru insuffisant pour expliquer l'origine de l'anaphore chrétienne.

J'ai recherché d'une manière plus précise si le rituel israélite n'avait pas, en tout ou partie de ses fêtes, un ordonnancement semblable à l'enchainement *préface* et *anaphore*, *Sanctus*, *commémoraisons*, *prières finales ;* on verra par les tableaux de dépouillement qu'en effet la liturgie juive connaît de même l'ensemble formé du *schémoné-esreh*, de la *Kedouscha*, de la prière litanique et commémorative *Abinou malkenou*, et des oraisons de clôture de la liturgie. Un dépouillement analogue, fait pour les autres offices, a fourni le cadre original de la vigile, du *matutinum*, des vêpres (3).

Bien entendu, la cantillation sur laquelle les Juifs disent les livres saints a été l'objet d'une enquête approfondie. Avec ce que nous savons de l'art gréco-romain et des curieuses mélodies magiques et gnostiques, définitivement déchiffrées par MM. Ruelle et Poirée, les bases d'origine du chant chrétien nous étaient révélées.

(1) C'est dans cet ordre d'idées que le président, les membres et consulteurs de la Commission Pontificale pour les livres liturgiques grégoriens, réunis à Strasbourg à l'occasion du dernier Congrès de chant liturgique, ont bien voulu encourager l'auteur de cet ouvrage à en poursuivre la publication, comme absolument conforme à leurs vœux et à leur manière de voir. Qu'ils veuillent bien me permettre de leur adresser ici l'hommage de toute ma gratitude.

(2) On voudra bien remarquer, tant à ce sujet que pour toute la suite de l'histoire du chant chrétien, les textes nouveaux apportés ici en contribution à l'étude des origines et du développement de l'art liturgique.

(3) Au moment où les questions concernant la réduction de l'office sont agitées en divers milieux ecclésiastiques, il ne sera pas inutile de prêter une attention particulière à cet ordre liturgique.

De là, il était facile de mener les recherches jusqu'à l'antiphonaire grégorien, codification de l'art musical de l'Occident chrétien vers l'an 600, par l'examen critique duquel j'ai voulu terminer cet ouvrage.

A priori, il paraît y avoir quelque paradoxale témérité, quelque naïveté même, à parler ainsi de la musique au VIe siècle.

De loin, une époque se présente à nos regards, vaut surtout par les événements principaux qui l'ont caractérisée aux yeux des générations postérieures. Or, ce siècle est celui où les barbares se fixent définitivement sur le sol de l'empire romain ; le siècle où l'Afrique proconsulaire perd jusqu'au souvenir de ceux qui détruisirent autrefois Carthage ; où les vestiges de Rome antique elle-même s'effacent sous la domination des Goths, troublée à son tour par les calamités naturelles, les inondations, les épidémies terribles.

Il semble qu'une ombre épaisse descende sur tout art, pour préparer comme la gestation d'un renouveau intellectuel qui ne se produira que dans plusieurs siècles.

C'est vrai : mais le VIe siècle est aussi celui qui vit l'apogée de Byzance, et la grande splendeur du culte chrétien ; c'est le temps où les barbares se civilisent au contact des débris de l'antiquité et dans la connaissance de la morale nouvelle ; c'est le moment, avec les rois mérovingiens, où commence l'indépendance de la France.

Mettons-nous donc bien en face de la réalité. Sans doute, les coutumes que chérissait l'antiquité païenne ont en partie disparu ; il n'y a plus de ces grands jeux civils ou religieux qui préoccupaient les membres de toute une nation, ceux du moins auxquels on reconnaissait le titre de citoyen ; les théâtres, les cirques sont en grande partie détruits.

Mais, là où ces édifices sont ruinés, comme dans les Gaules, les rois semi-barbares s'efforcent de les restaurer ; ils s'enquièrent de musiciens et de chanteurs en possession de l'art romain, pour leurs fêtes, devenues royales, de civiques qu'elles étaient auparavant, tout en restant populaires.

Pour la masse, il y a encore les grandioses cérémonies de l'Église, qui groupent le Goth et le Romain, le vainqueur et le vaincu, le civilisé et le civilisateur, dans l'unité d'un même culte, témoignage d'une même croyance.

Et, si ces messes, ces vigiles, ces processions de la ville papale font oublier les jeux du cirque, à l'autre bout de l'empire Byzance les rappelle, en des courses fameuses que nous connaissons tous.

Les invasions des barbares ont précipité la conversion au christianisme des peuples de l'empire romain. Les grandes cérémonies païennes, de plus en plus délaissées, bientôt supprimées, ont jeté dans la circulation les citharèdes, les joueurs d'aulos et d'orgue, que les fêtes civiles elles-mêmes ne sollicitent plus guère, sauf à Byzance.

Par contre, le culte chrétien, n'admettant que l'art vocal, et y faisant, dans une certaine mesure, participer le peuple, ce côté de la musique se développe et se transforme ; l'Église restant seule gardienne des beaux-arts, l'organisation de la musique religieuse est devenue une des premières préoccupations des pontifes.

Au seuil de la période historique qui va nous occuper, la principale manifestation d'art musical, celle dont nous étudierons les progrès, c'est le chant liturgique des églises chrétiennes, et particulièrement de celles qui rayonnent autour de Rome, restée, pendant tout le haut moyen âge, le centre de l'Art.

Amédée Gastoué.

MANUSCRITS DE CHANT CITÉS DANS L'OUVRAGE

XIe SIÈCLE.

XIIe SIECLE.

N. B. — Suivant l'habitude des musicologues modernes, on a, dans cet ouvrage, adopté partout la croche ♪, pour indiquer le temps musical ordinaire, non subdivisé, dans toutes les transcriptions : juives, gréco-romaines, gnostiques, etc.

PREMIÈRE PARTIE

SOURCES ET ORIGINES PREMIÈRES

CHAPITRE I

LES SOURCES PRIMITIVES.

I. *La liturgie juive.*

Lorsque l'Église chrétienne, il y a dix-neuf cents ans, prit naissance en Judée, rien, dans les formes publiques de son culte, ne la différencia du culte national des Israélites. Les premiers disciples, à Jérusalem, montaient au Temple pour prier (1) ; quand ils allaient prêcher la bonne nouvelle dans les pays proches ou lointains, ils s'adressaient d'abord aux synagogues de la dispersion, et, au moment où la liturgie hébraïque le permettait, ils annonçaient l'Évangile (2) ; le Maître lui-même leur en avait donné l'exemple (3).

Mais, en dehors du culte extérieur, qui restait pour eux celui des autres Israélites (4), ils se réunissaient, après avoir célébré la liturgie officielle, dans la maison de l'un d'eux, pour la « fraction du pain » (5) ; c'est la partie de ce que nous appelons la Messe qui comprend, avec l'oblation du pain et du vin, la mémoire du dernier repas de Jésus, par la consécration et la communion c'est elle seule qui constitue par essence ce qui est proprement chrétien dans la liturgie.

Au bout de peu de temps, l'Évangile est annoncé aux païens, et, pour ceux-ci, l'assistance aux offices de la synagogue devenait impossible, en même temps que s'accusait la division entre les Juifs chrétiens et non chrétiens (6) ; aussi, l'Église déserte petit à petit la synagogue : continuant de célébrer en son particulier le sabbat et les fêtes légales (7), elle fait précéder la « fraction du pain » des lectures des Livres saints, des prédications, des actions de grâces, du chant des psaumes et des can-

(1) Luc., XXIV, 53 ; Act. Ap., III, 1 ; XXI, 26 ; XXII, 17, etc.

(2) Act., XIII, 5, 14, et surtout 15 et le reste du chapitre ; XIV, 2 ; XV, 21 ; etc.

(3) Matth., IV, 23 ; IX, 35 ; XIII, 54 ; Marc., I, 21-29, 39 ; III, 1 ; VI, 2 ; et surtout Luc., IV, 15 et s., 31, 44, etc.

(4) Act., XI, 19 ; XV, 1 et s. ; XVI, 1 et s. ; XX, 6 ; surtout XXI, 23-27 ; et Paul lui-même dans sa défense au tribunal d'Agrippa, Act., XXVI, 11.

(5) Act., II, 46 ; XX, 7 ; etc.

(6) Act., XV ; XVII, 1-5, 10-12, 16-19 ; XVIII, 4, etc.

(7) I Corinth., XVI, 2.

tiques tirés de l'Écriture, à l'imitation évidente du culte hébraïque.

Ainsi se forma la liturgie chrétienne, et, dans la concision des textes, saint Paul apparaît comme ayant été, peut-être, son principal organisateur (1).

De leur côté, lorsque les Juifs, vaincus par les Romains, chassés de leur patrie, se répandent dans les diverses nations, ils y retrouvent les synagogues de l'ancienne dispersion en possession de pratiques rituelles

(1) Sur l'ordre général de la LITURGIE : I Timoth., II, I ; ce passage était considéré par les Pères comme un règlement liturgique; cf. saint Augustin, *Epist.* 149 ; — sur la fraction : I Corinth., X, 16-17 ; XI, 20 et s. ; XIV, à rapprocher des rubriques de la Διδαχή (éd. Bryennios, Constantinople, 1883, in-8°; édition française, *la Didaché*, avec un commentaire et des notes par Paul Sabatier, Paris, 1885, in-8°) qui renferme la plus ancienne liturgie chrétienne, compilée au plus tard un demi-siècle après Jésus ; — sur l'usage du CHANT : Ephes., V, 18-20 ; Coloss., III, 16-17. Ces deux passages sont à peu près les mêmes : aux Éphésiens : « *Soyez remplis de l'Esprit-Saint, vous entretenant dans* les psaumes et hymnes, et cantiques spirituels, chantant et psalmodiant en vos cœurs *au Seigneur, lui rendant grâces toujours pour tous, à Dieu le Père, au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ* » ; aux Colosséens : « *Enseignez-vous et faites-vous connaître* les psaumes, hymnes et cantiques spirituels, chantant en grâce en vos cœurs *à Dieu..., au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, rendant grâces par lui à Dieu le Père.* »

Ces deux passages à eux seuls demanderaient un long commentaire :

— *Psaumes* et *hymnes* : l'un est amplificatif de l'autre (cf. Constit. Apostol., l. II, c. 57, ἕτερός τις τοῦ Δαβὶδ ψαλλέτω ὕμνους, Migne, *Patr. Gr.*, t. II, c. 728) ; *cantiques spirituels*, ᾠδαὶ en grec, *cantica* en latin, est le terme liturgique désignant des passages poétiques de l'Écriture d'une facture analogue à celle des psaumes ; ces deux vocables sont du reste la traduction exacte de *tehillim* et *sir* ; le livre hébreu des psaumes porte le titre générique de *sefer tehillim*, qu'on entend par « livre des hymnes » ; le titre ordinaire des psaumes est *mizmor*, mais ils sont aussi désignés par *sir*, expression que tous les interprètes latins rendent par *canticum*. C'est également le titre des passages poétiques de l'Écriture auxquels nous faisons allusion ci-dessus ; ᾠδαί πνευματικαὶ pourrait aussi être traduit par : *cantiques inspirés*. Les *psaumes* et *hymnes* de ces deux passages parallèles de saint Paul sont donc les *mizmorin* et *tehillim*, le *cantique* est le *sir*. Nous ne croyons pas que cette explication ait été donnée jusqu'ici.

Un très ancien recueil des cantiques était attribué (par une tradition chrétienne) à Esdras. Cependant, le scribe inspiré n'est nullement l'objet d'une tradition juive analogue, malgré l'organisation liturgique qu'on fait remonter jusqu'à lui ; les liturgies juives ne chantent pas non plus ces cantiques, dont on trouve la première prescription dans saint Paul.

— *Rendant grâces*, etc. : *a)* il est à peine besoin de faire remarquer comment ce texte souligne éloquemment, dans la préface eucharistique, un passage commun à toutes les liturgies chrétiennes :... *vous rendre grâces toujours et partout, Seigneur saint, Père tout-puissant, éternel Dieu, par le Christ Notre Seigneur.* *b)* Or, cette prière d'actions de grâces, dans les plus anciennes liturgies écrites, correspond à celle de la liturgie juive d'Alexandrie, décrite par Philon : Ὁ τῶν Ἰουδαίων ἀρχιερεὺς οὐ μόνον ὑπὲρ ἅπαντος ἀνθρώπων γένους, ἀλλὰ καὶ ὑπὲρ τῶν τῆς φύσεως μερῶν, ὕδατος, ἀέρος, καὶ πυρὸς, τάς τε εὐχὰς καὶ τὰς εὐχαριστίας ποιεῖται. (*De monarchia*, l. II, c. VI.) *c)* La description de Philon s'applique très bien au *Schémoné-esreh*, et particulièrement à celui de *mousaph* du nouvel an juif. *d)* Cf. encore Act., XVIII, 4, où l'on voit Paul, « le sabbat, *disputant* dans les synagogues, en *insérant* le nom de Seigneur Jésus ». On pourrait se rappeler que la préface d'actions de grâces portait dans certaines liturgies latines le nom de *contestatio*. *e)* Saint Paul avait écrit les lettres plus haut citées étant en prison, à Rome (croit-on), où il avait prêché aux Juifs assemblés ; c'est aussi à Rome, moins d'un siècle après, que saint Justin, *Apologia*, décrit presque dans les mêmes termes la prière eucharistique.

— Saint Paul était fort apte à s'occuper de liturgie. Avant sa conversion, actif Pharisien, il fut l'élève du naci Rabbi Gamaliel l'ancien, également converti, que nous honorons comme saint ; celui-ci était fils de R. Siméon, peut-être celui de l'Évangile (Luc., II, 25), et petit-fils du célèbre R. Hillel. Les Talmud rapportent à la présidence de R. Gamaliel plusieurs décisions liturgiques, et en particulier la pseudo bénédiction contre les *minim*, qui peuvent être les chrétiens ; cependant, cette décision prendrait plutôt place sous la présidence de Gamaliel le jeune, quelques années après la ruine du Temple.

déjà peut-être quelque peu différentes des leurs. Certaines pouvaient garder des usages empruntés au culte primitif, tandis que les autres, constituées depuis le retour de la captivité de Babylone, reconnaissaient Esdras et les Pères de la Grande Synagogue pour les organisateurs de leur liturgie, selon l'enseignement rabbinique (1) ; déjà se manifestait donc la division cultuelle des Séphardim et des Askenazim, des rites orientaux et occidentaux, entre lesquels sans doute, dès l'origine, durent aussi se partager les chrétiens (2).

Les diverses communautés juives de la dispersion ont continué de se différencier jusqu'à nos jours par des liturgies variées ; cependant, à ouvrir au hasard l'une d'elles, on demeure frappé de l'étroite connexité qu'elle présente, non seulement avec ses congénères, mais encore avec les offices chrétiens correspondants.

Les dénominations des offices juifs se rattachent à l'ancienne liturgie du Temple, mise à l'usage des synagogues vers le temps de la ruine de Jérusalem, c'est-à-dire dépouillée de la pompe extérieure des sacrifices et des oblations, qu'on ne pouvait célébrer que dans l'enceinte consacrée (3). Par exemple, l'office du soir a conservé le nom de *Mincha*, qui est celui de l'oblation, cérémonie pour laquelle David composa (à moins que le titre ne soit apocryphe), le psaume 141 (Vulgate 140), où ce *Sacrifice du soir* est nettement indiqué (4). Bien entendu, ce sacrifice et ce qui l'accompagnait a disparu de l'office des synagogues.

Le rit grec a intégralement conservé ce psaume pour l'encensement au même office ; le rit romain (aux vêpres dominicales) en a gardé seulement le *versiculus* (5) qui précède le cantique *Magnificat* pendant lequel on fait l'encensement. Que la cérémonie même de l'encensement dans les liturgies chrétiennes ne soit pas d'usage primitif, c'est probable (6), mais il n'en reste pas moins acquis que la prescription du psaume 141 (140) est des plus anciennes (7).

(1) Cf. tous les écrits rabbiniques où l'on traite de liturgie. C'est très certainement la renommée liturgique d'Esdras qui valut tant de célébrité au livre deutéro-canonique qui circula sous son nom antérieurement au IVe siècle. C'est dans ce livre, rejeté par l'Église romaine dès le Ve siècle, qu'ont été puisés quelques-uns des textes qu'elle chante encore. Voyez également la très curieuse tradition des Églises d'Afrique sur Esdras (dont j'ai parlé dans la note précédente à propos des cantiques) ; cf. Dom Cabrol, *Le Livre de la prière antique*, Paris, 1900, in-8°, page 26, et *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, col. 639.

(2) Aussi loin qu'on remonte dans l'économie des liturgies chrétiennes, cette division apparaît, non point aussi tranchée, il est vrai, que dans l'état définitif de ces liturgies. Mais, au IIIe et au IVe siècle, cette différenciation était déjà très nette.

(3) Cependant les Juifs alexandrins avaient construit un temple desservi par une hiérarchie sacerdotale avec un grand prêtre. Il fut édifié par Onias IV au temps de Ptolémée Philométor (Josèphe, *Antiq.*, XIII, 6). C'est de la liturgie de ce temple que parle Philon, dans le passage cité plus haut.

(4) Verset 2.

(5) Ce verset est mentionné par saint Benoît, *Règle*, ch. XVII. (*Patr. Lat.*, t. LXVI, c. 459.)

(6) Cependant on connaît, par un passage célèbre de Tertullien, la consommation considérable d'encens que faisait l'Église chrétienne, cent ans après sa constitution.

(7) Cf. Clément d'Alexandrie, vers l'an 200, *Stromata*, V, VI, VII, (*Patr. Gr.*, XVI, 456 et s.)

Sans doute on trouverait parfois l'explication de ce fait et d'autres dans les allusions des psaumes ou les circonstances spéciales pour lesquelles ils ont été composés.

Ainsi, il est assez naturel que le psaume 90 (Vulgate 91, *Bonum est confiteri Domino*), dont le titre original est : *pour le Sabbat*, continue toujours de faire partie de l'office du samedi dans la Synagogue et dans l'Église ; il est explicable qu'on le retrouve ici et là dans le même office du matin (1), mais il est plus difficile de dire pourquoi tous les rits chrétiens se sont entendus avec ceux des Juifs pour chanter à la fin des autres psaumes, dans le même office, le psaume 148, dont aucun passage ne convient plutôt à ce moment de la liturgie qu'à un autre.

Il n'y a à cela qu'une réponse plausible : la communauté d'origine des unes et des autres. Il semble, dès un premier examen, que les premiers chrétiens aient voulu adapter à l'usage du culte la parole du Christ : « Je ne suis pas venu détruire la Loi, mais lui donner son complément (2). »

En conséquence, à l'office que les Juifs évangélisés célébraient en commun avec les autres dans les synagogues, et qu'ils étendirent aux païens convertis, on ajouta le « complément » de la « fraction du pain », avec des oraisons analogues à celles que la Synagogue emploie encore de nos jours, mais en y « insérant », comme saint Paul, le nom de Jésus.

*
* *

Qu'on le remarque d'ailleurs : nous ne comprenons point dans ces fondations premières de la liturgie chrétienne ce que le symbolisme a pu inspirer par la suite. Des rits tels que ceux de dédicace et de consécration ; la procession aux fonts de baptême et l'aspersion du peuple par le célébrant à la vigile de Pâques et de Pentecôte ; l'emprunt aux prophètes du texte *Vidi aquam :* « J'ai vu une eau qui sortait au côté droit du Temple, etc. », du *Sitientes :* « Vous qui avez soif, venez aux sources, etc. (3) » ; tout cela peut fournir matière à rapprochements intéressants, mais ne relève point de l'histoire des origines. Ce sont des souvenirs, des imitations, par lesquels les chrétiens, après la paix de l'Église, pensaient se rattacher au vieux culte du Temple.

Mais là encore, en plein IVe siècle, comment, nous le demandons, des chrétiens d'origine grecque ou romaine auraient-ils, par simple amour de l'antiquité, recherché ces rapprochements (4) ? Comment a-t-on

(1) Verset 2 : *pour annoncer dès le matin ta miséricorde.*

(2) Matth., v, 17. Πληρῶσαι, que l'on traduit souvent par *accomplir*, signifie aussi, et préférablement, *compléter*, d'où la traduction précédente.

(3) Isaïe, LV, 1.

(4) Qu'un Origène, un Jérôme, un Hilaire, ayant étudié à fond la tradition rabbinique, ait eu ces idées, cela n'est point étonnant ; mais comment les aurait-il communiquées à la masse ?

continué d'invoquer le *Dieu de nos pères Abraham*, *Isaac*, *Jacob*, dans des prières admirables qui datent précisément de ces siècles de formation (1) ?

C'est qu'il y a eu autre chose que le besoin purement subjectif de se rattacher aux pères d'Israël ; il y a eu le ferment matériel des communautés juives passées à la foi chrétienne. Il y a eu, dès l'origine, l'Église de Jérusalem, dont le premier évêque, d'après les traditions conservées par Hégésippe (2), avait l'autorisation d'entrer dans l'enceinte du Temple réservée aux prêtres ; il y eut la perpétuité de cette Église, dont au moins quinze évêques, jusqu'à la ruine définitive de la ville sainte par Adrien, appartinrent à la nation juive ; il y a eu les communautés judéo-chrétiennes existant encore en plein quatrième siècle (3) ; les conversions de divers personnages comme saint Epiphane (4), comme ce rabbin de Tibériade dont il nous raconte l'histoire, et qui le fit demander pour recevoir de lui le baptême.

Or, à cette époque, la liturgie des synagogues était constituée depuis longtemps (5). La Mischna, dans son second traité (*Seder Moed*), traite en douze ordos liturgiques de la célébration du sabbat et des fêtes ; d'autres ordos du même genre se trouvent en d'autres *sedarim*. Or, l'on sait que la Mischna, dont les plus anciennes traditions remontent au temps d'Antiochus Épiphane, fut définitivement rédigée au cours du second siècle de notre ère, et terminée vers l'an 219 par le naci R. Iuda. Elle est écrite d'après les décisions canoniques, théologiques et rituelles, depuis celles attribuées à Esdras et aux Pères de la Grande Synagogue jusqu'à celles rendues au moment de la dispersion définitive. Le rabbi Jean, fils d'Éliézer, commenta lui-même en entier, vers la fin du troisième siècle, le traité Moed, dans la Ghemara (Talmud) dite de Jérusalem, achevée à Tibériade dans le cours du IVe.

Ce même *seder* fut également commenté par les rabbins babyloniens dans leur Ghemara (Talmud de Babylone), commencée vers l'an 367 par le naci Asché, et achevée vers l'an 500. Si nous y joignons le *Seder Olam raba*, du IIe siècle, et le « rouleau des jeûnes » composé par un rabbin

(1) *Rituale Romanum*, passim, par exemple pour le baptême ou les morts.

(2) *Hypomnemata*, l. V, dans Eusèbe, *Hist. eccl.*, II, 23 (*Patr. Gr.*, t. XX, col. 195 et s.). Le martyre de saint Jacques est un des plus remarquables épisodes de la formation de la communauté chrétienne de Jérusalem.

(3) Et même beaucoup plus tard en quelques pays d'Orient : J. Pargoire, *L'Église byzantine de 527 à 847*, Paris 1905, p. 283 ; F. Cumont, *La conversion des Juifs byzantins au IXe siècle*, extrait de la *Revue de l'Instruction publique en Belgique*, 1903.

(4) Voyez sa vie et le récit de sa conversion, *Patr. Gr.*, t. XLI col. 23.

(5) Cf. Glaire, *Introduction historique et critique aux livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, 4e édition, 1869, t. II, p. 400 et s.; Ledrain, *Histoire d'Israël*, Paris, 1882, in-12, p. 223 et s. ; E. Schürer, *Geschichte des jüdischen Volkes im Zeitalter Jesu Christi*, 4e éd., Leipzig, 1902, § 24 ; Büchler, *Die Priester und der Cultus in letzten Jahrgehut des Jerusalemischen Temples*, Wien, 1894, in 8o ; Fretté, *Vie de Notre-Seigneur*, I, ch. xx, Paris, 1892, in-8o ; etc.

de Jérusalem avant la ruine du Temple, nous verrons comment la documentation se précise et s'impose à l'attention critique (1).

La thèse que nous présentons devient donc très nette : non seulement, dès ses premières années, *la liturgie chrétienne est modelée sur la liturgie primitive et rudimentaire des Synagogues* (et en partie du Temple), mais encore *elle reste tributaire de ses développements pendant quatre siècles*, grâce à l'appoint que lui fournissent, en dehors des recherches des hébraïsants contemporains, les conversions juives. *Le chant*, partie intégrante de la liturgie, *est passé par les mêmes phases.*

En dehors de la prière, d'abord particulière, aux heures de tierce, de sexte, de none (2), dès une très haute antiquité, les principaux offices hébraïques traditionnels comprennent, pour les veilles de sabbat et de fête, un office de vigile, dont les éléments sont passés à la vigile chrétienne nocturne. Cet office est, chez les Juifs, célébré la veille au soir, commencement fictif — et hébraïque, remarquons-le — du jour liturgique.

Il y a un office nocturne ; un premier office matutinal, שחרית, un office complémentaire, מוסף (ces deux offices sont réunis à certains jours) ; enfin un office vespertinal, מנחה, l'« oblation », le « sacrificium vespertinum » de la Vulgate. Les principaux éléments de ces offices sont une partie de louange, où domine le chant des psaumes, une partie déprécatoire, avec des oraisons, des bénédictions, des litanies (אבינו מלכנו) aux jours de pénitence ; une grande prière eucharistique analogue comme idées à la « praefatio » ou l' « anaphora » des rits chrétiens, s'enchaînant au chant du *Kadosch* (*Sanctus*) par le chœur (3).

(1) Franck, *La Cabbale*, Paris, 1843 ; Drach, *De l'harmonie entre l'Église et la Synagogue*, Paris, 1844, 2 vol. in-8°, pages 12 ; et s. ; article *Talmud*, dans l'*Encyclopédie du XIXe siècle*, t. XXIII, p. 348 et s., Paris, 1846 ; etc., et surtout la traduction du *Talmud de Jérusalem*, entreprise en 1871 par M. Moïse Schwab, Paris, in-8° ; cf. *Revue des études juives*, t. III, pp. 205-220, Dr Hoffmann, *Die erste Mischna*, dans *Jahresbericht des Rabbiner-Seminars zu Berlin*, Berlin, 5642 (1881-82) ; Jastrow, *The history and the future of the text of the Talmud*, in-8°, 1897.

(2) Cependant, il a pu y avoir aussi à ces heures une prière publique officielle : *Act. Apost.*, III, 1 ; cf. S. Cyprien, *de Oratione Dominica*, n° 34 (*Patr. Lat.*, t. IV, col. 541), qui les nomme *horas antiquitus observatas* ; Tertullien, *de Jejuniis*, c. x : Clément d'Alexandrie, *op. cit.* ; etc.

(3) On comprendra qu'il me soit impossible de m'étendre ici sur la forme liturgique de ces éléments ; j'ai noté d'intéressants rapprochements entre le formulaire de la Διδαχή et celui des liturgies juives, art. *Ad complendum*, dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, col. 462-463. Je signale donc en passant : les prières débutant par l'invocation à « Dieu », « Seigneur [Éternel] notre Dieu », etc., et suivant un développement conservé dans les oraisons chrétiennes : exposition, demande, doxologie ; l'AMEN répondu au célébrant ; la sortie du livre saint (la Thora) de l'arche et sa présentation au peuple, qui répond : *A toi, Seigneur, grandeur, puissance, gloire*, etc. ; la forme de la prière eucharistique (שמונה עשרה) que j'ai déjà mentionnée à propos de saint Paul, avec sa *Kedouscha* finale ; on pourra noter que le texte de cette prière (variable suivant les fêtes, comme la préface latine), offre pour le *Mousaph* du nouvel an un certain rapport avec le passage de Philon plus haut cité. On peut noter encore les inclinaisons de tête, les bénédictions prononcées sur le peuple avec les mains étendues, la division de l'année liturgique en saisons d'été et d'hiver, les lectures d'Isaïe pour les jours de pénitence, le chant solennel de l'*Haec dies* et du *Confitemini* à Pâques, les formules des prières des

Il est donc parfaitement explicable que le rit et l'ordonnance de l'office juif aient une foule de points de contact avec ceux des Églises chrétiennes, et c'est, nous semble-t-il, éclairer notre thèse d'une façon très vive, que de réunir en tableaux d'ensemble ces rapprochements suggestifs :

Quelques remarques à propos de ces tableaux. Les liturgies chrétiennes ont subi, dans les premiers siècles, quelques modifications dues à deux ordres de faits : la formation de la messe comme office détaché des autres ; l'intercalation d'éléments, tels que les nocturnes, empruntés à l'usage des solitaires de réciter le psautier en entier chaque jour avec les cantiques de l'Écriture. De plus, quelques éléments nouveaux ont été ajoutés, tels qu'en certaines liturgies les oraisons placées après les psaumes, le chant d'un verset alléluiatique avant l'évangile, l'intercalation de certains rits ou de certains chants variant suivant les liturgies ; nous avons évité de faire entrer ces additions en ligne de compte (1). Voyez ci-après, page 12, l'office de la vigile.

agonisants et des défunts, etc. Ajoutons que les formulaires euchologiques en général offrent, à l'égard des liturgies chrétiennes, des rapprochements particuliers avec celles de la *Didakhe*, des *Constitutions apostoliques*, du *Testamentum*, c'est-à-dire les plus anciennes liturgies syriennes connues, et, en Occident, avec la liturgie mozarabe. Nombreux également seraient les rapprochements à faire entre les rituels pénitentiaires, les péricopes de l'Écriture dites à certaines fêtes, et fixées dès le temps d'Antiochus Epiphane. En résumé, on peut dire que le rituel juif est tout entier passé dans les liturgies chrétiennes, à part quelques passages visiblement interpolés, ou modifiés, comme la pseudo-bénédiction contre les *Minim*, bien que rapportée au temps de Gamaliel, etc. Cf. dans la *Revue des études juives :* S. Reinach, *Le prophète Élie dans le rituel*, t. II, p. 290-3 ; Derenbourg, *Quelques observations sur le rituel*, t. XIV, p. 26. Ce sont précisément ces interpolations qui ont donné lieu aux condamnations portées à plusieurs reprises par les papes contre le rituel de la synagogue.

(1) Nous prenons comme type de *liturgie* JUIVE celle du rite allemand, suivi aussi dans une partie des synagogues françaises ; il est facile à tout le monde de se référer aux livres d'office de ce rite, publiés avec traduction française à l'usage des fidèles, tels que : *Traduction des prières journalières de la synagogue*, Paris, 5579 (1819), in-12, avec approbation des grands rabbins, etc. ; *Prières d'un cœur israélite*, la première édition est de Strasbourg, 1848, in-16 (les plus récentes sont de Paris), publiées par la Société consistoriale des bons livres.

La *liturgie* GRECQUE est citée d'après le colloque de Jean et de Sophrone avec l'abbé Nil, qu'on fait dater du ve ou du vi^e siècle (Pitra, *Juris eccles. graec. hist. et monum.*, t. II, 220), complété par le *textus receptus* de l'Ὡρολόγιον. On remarquera l'insertion des nocturnes, dus aux solitaires, au milieu de l'antique ὄρθρος. La messe de cette liturgie est donnée d'après les meilleurs documents, tels que ceux publiés par Brightmann, *Liturgies eastern and western*, in-8°, Oxford, 1896.

La *liturgie* GALLICANE, d'après la règle d'Aurélien d'Arles († 551), (*Patr. Lat.*, LXVIII, 393) ; cf. la règle du Maître, c. 23 (id., LXXXVIII, 003). Pour la messe, cf. notre *Histoire du chant liturgique à Paris*, I, Paris, 1904.

La *liturgie* BÉNÉDICTINE, d'après la règle originale de saint Benoît († 543), (id., LXVI, 400 et s.).

La *liturgie* ROMAINE, d'après les plus anciens documents, dont on trouvera des citations tout au cours de cet ouvrage.

La *liturgie* AMBROSIENNE, d'après le *Breviarium* et le *Missale ambrosianum* à l'usage de Milan (n'importe quelle édition), ou *Paléographie musicale*, t. VI, préface ; Solesmes, 1900.

Nous citons les psaumes d'après le texte latin de la Vulgate ordinaire ; nous distinguons les éléments liturgiques par trois caractères différents, suivant qu'ils se rencontrent en une, deux, trois ou plusieurs liturgies.

Sur l'usage des cantiques au ive siècle, on consultera le *De bono psalmodiae*, édité d'abord par Gerbert, *Scriptores*, I, 9, et attribué alors à saint Nicetius ou Nicetus, évêque de Trèves, 532-568. Les travaux et découvertes modernes ont restitué cet ouvrage à saint Niceta de Remesiana, en même temps que le *Te Deum*. Dom G. Morin est le premier qui se soit occupé de ce remarquable écrivain. Cf. *Revue biblique* VI, 282 et *Revue bénédictine*, Maredsous, t. XI, 49-77 et 337-45 ; XV, 96-101 ; *Rassegna gregoriana*, IV, 251-4.

OFFICE MATUTINAL.

Liturgies :	Hébraïque	Grecque	Gallicane	Bénédictine	Romaine	Ambrosienne
Invocation préparatoire :	*Éternel notre Dieu*, etc.	?	?	Deus, in adjutorium, etc. Gloria Patri.	Deus in adjutorium, etc. Gloria Patri.	Deus, in adjutorium, etc. Gloria Patri
Doxologie :	SOIS LOUÉ, ÉTERNEL, etc.	. . . .	?	LAUS TIBI DOMINE?	LAUS TIBI DOMINE	Benedictus Deus.
Psaumes d'invitation :	100 (99), JUBILATE.		144, EXALTABO TE.	66, Deus misereatur.	92, DOMINUS REGNAVIT. 99, JUBILATE.	[Cantiques de l'Écriture.]
Autres psaumes.	*Pour les jours de sabbat et de fête.* I. 19 (18), Caeli enarrant. II. 34 (33), Benedicam. III. 90 (89), DOMINE, REFUGIUM IV. 91 (90), Qui habitat. V. 33 (32), Exsultate. VI. 92 (91), BONUM EST. VII. 93 (92), DOMINUS REGNAVIT.	50, Miserere. *Pour le dimanche et les fêtes* I. 3, Domine, quid. II. 37, Domine, ne in. III. 62, Deus Deus meus IV. 87, Domine Deus salutis V. 102, Benedic... et omnia. VI. 142, Domine exaudi Ici se placent les nocturnes ; *De 1 à 9, cantiques suivant les jours.*	42, Judica me 117, Confitemini avec *Alleluia.*	*Ou* 50, Miserere. *Suivant les jours de la semaine* I. 117, Confitemini. 62, Deus Deus meus. II. 5, Verba mea 35, Dixit injustus. III. 42, Judica me. 56, Miserere IV. 63, Exaudi Deus 64, Te decet. V. 87, Domine Deus salutis 89, DOMINE, REFUGIUM VI. 75, Notus in Judaea 91, BONUM EST. VII. 142, Domine exaudi.	*Ou.* 50, Miserere *Suivant les jours de la semaine* I. 62, Deus Deus meus. 66, Deus misereatur II. 5, Verba mea, et 62-66 III. 42, Judica me, et 62-66 IV. 64, Te decet, et 62-66. V. 89, DOMINE REFUGIUM, et 62-66. VI. 142, Domine exaudi VII. 91, BONUM EST.	*Certains jours :* 50, Miserere. 117, Confitemini. 135, Confitemini. 118, Beati, 1re division.
Cantiques de l'Écriture :	(Néant)		Cantique *Cantemus.*	*Cantiques distribués suivant les jours de la semaine.*		
Psaumes dits « laudes », chantés avec ALLELUIA avant et après :	145 (144), EXALTABO TE. 146 (145), LAUDA ANIMA 147 (146-147), LAUDATE, LAUDA JERUSALEM. 148, LAUDATE DOMINUM DE CAELIS.	148, LAUDATE DOMINUM. 149, Cantate. 150, Laudate Dominum	145, LAUDA ANIMA. 146, LAUDATE DOMINUM. 147, LAUDA JERUSALEM Un cantique 148, LAUDATE DOMINUM Un cantique	148, LAUDATE DOMINUM 149, Cantate. 150, Laudate Dominum.	148, LAUDATE DOMINUM. 149, Cantate 150, Laudate Dominum.	148, LAUDATE DOMINUM. 149, Cantate. 150, Laudate Dominum.

Liturgies	Hébraïque	Grecque	Gallicane	Bénédictine	Romaine	Ambrosienne
Lecture et chant :	(Néant.)	(Néant.)	(Néant.)	CAPITULE REPONS	CAPITULE REPONS	CAPITULE REPONS [Psaume directané]
Hymne :	*Les jours de sabbat et de fête.*	GLORIA IN EXCELSIS	GLORIA IN EXCELSIS *ou* UNE HYMNE AMBROSIENNE. — CAPITULE.	HYMNE AMBROSIENNE	HYMNE AMBROSIENNE	GLORIA IN EXCELSIS *suivi d'une* AUTRE HYMNE.
Prière et bénédiction :	. . . . ORAISONS *Béni soit à jamais*, etc. (Ici, l'office hébraïque a gardé, à certains jours, les éléments qui ont été, dans les rits chrétiens, transférés à la messe,	KYRIE ELEISON; PATER ORAISONS (Plusieurs chants et prières spéciales.)	KYRIE ; ORAISONS *Benedictio.*	KYRIE; PATER ORAISONS *Benedicamus Domino.*	KYRIE; PATER ORAISONS *Benedicamus Domino.*	KYRIE ; ORAISONS *Benedictus Deus.* (Plusieurs chants et prières spéciales.)
		OFFICE DE LA MESSE.				
	Savoir :) 1°, *Schemoné-esreh.*	[ἀναφόρα]				
	Kedouscha.	Ἅγιος, ἅγιος (2)	*Sanctus* (2).	. . . .	. . . .	. . . .
	Chant du *Hallel.*	προκείμενον	Cantique.	*Gloria in excelsis* (n'est pas primitif?)		id.
	Parascha lecture de la loi.	Lecture de l'epitre ou des prophetes.	Lectures.	Lectures.	id.	id.
	Chant de versets de psaumes par le lecteur.	Chant d'un psaume ou fragment, avec ou sans *Alleluia.*				
	Haphtara (lecture des prophetes).	Lecture de l'evangile.	id.	id.	id.	id.
	Sermon (1).	Homelie.	id	id.	id.	id.
			Prières et oblation.			
	2° *Schemoné-esreh* de *mousaph.*	ἀναφόρα	Contestatio.	*Praefatio*	id.	*Praefatio*
	Kedouscha.	Ἅγιος, ἅγιος	*Sanctus.*	*Sanctus*	id.	*Sanctus*
	Litanie et memoire des saints et des martyrs.	Suite de l'anaphore et memoires.	id.	*Canon Missae*		id.
		Récit de la cène, consécration et communion.				
	ORAISON FINALE	ORAISON FINALE	id.	id.	id.	id.

(1) Dans le rituel du Temple c'était la place de l'oblation.

(2) Sur les divers trisagions usités dans cette partie de la messe, voyez nos deux études : *Liturgie d'Alexandrie*, dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, publié par le Rme P. Dom Cabrol, Paris, 1904, colonne 1189-90; *Histoire du Chant liturgique à Paris*, I, pages 18-19.

OFFICE DE LA VIGILE (קַבָּלַת שַׁבָּת Qabbalath Schabbath).

Hébreu (le soir au coucher du soleil).	Romain (aux nocturnes).
Psaume d'introduction : 95 (Vulgate 94, *Venite exultemus*)	94, *Venite exultemus*, 3e noct. de l'Epiphanie, invitatoire.
Autres psaumes : 96 (Vulg. 95, *Cantate*).	95, *Cantate.* »
97 (96, *Dominus regnavit*).	96, *Dominus regnavit.* »
29 (28, *Afferte Domino*).	28, *Afferte Domino.* 1er noct. de l'Epiphanie.
Hymne.	
Psaumes du sabbat : 92 (91, *Bonum est confiteri*).	
93 (92, *Dominus regnavit*).	

Oraison et prière finales comme le matin (voir plus haut).

L'office nocturne se compose de quelques oraisons, auxquelles on ajoute, à certains jours, une lecture (pas une péricope, comme aux autres offices du matin), une lecture d'un livre saint, comme les lamentations de Jérémie, le livre d'Esther.

On voit par là que l'office chrétien de la vigile nocturne représente, fondus ensemble, les éléments de la vigile et ceux du nocturne israélites.

OFFICE MATUTINAL (Se reporter au tableau des pages 10-11)

OFFICE VESPERTINAL

Cet office est très court, aussi bien dans la synagogue que dans la liturgie chrétienne primitive, car il ne se compose que d'un psaume ou d'un psaume et d'une hymne, suivis des oraisons habituelles. L'ensemble de psaumes introduit dans les vêpres chrétiennes est, comme d'autres éléments déjà signalés, emprunté aux usages des solitaires du IVe siècle. Nous en avons décrit la principale partie, en parlant du psaume 141 (140). Dans la synagogue, le psaume est le 145e (144, *Exaltabo te*) ; on intercale parmi les prières ce que nos liturgies appelaient anciennement un *psalmus directaneus* : c'est, en hiver, le 104e, remplacé en été par des versets tirés des *Maximes des Pères* (פִּרְקֵי אָבוֹת).

Les tableaux qui précèdent amènent d'autres observations ayant également pour notre sujet la plus grande importance. On remarquera en effet, comme pour donner plus d'appui à la thèse, que la première partie de la messe, dans tous ou presque tous les rites chrétiens, emprunte toujours à l'office matutinal quelqu'un de ses éléments les plus importants (1).

C'est, ou bien le *Gloria in excelsis*, ou bien l'un des cantiques dits avec les laudes, comme celui des Trois Enfants, celui de Zacharie, ou encore la litanie avec les oraisons correspondantes. Or, cette bien simple constatation, en ajoutant un argument de plus à l'opinion des litur-

(1) Nous avons signalé ce fait pour la première fois dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1897, page 167. On sait que le *Liber pontificalis* mentionne le *Gloria in excelsis* à l'office nocturne (matinal) au temps du pape Télesphore (début du deuxième siècle).

gistes (1) qui considèrent la messe comme détachée à une haute époque de l'office de la vigile, cette constatation, disons-nous, nous ramène à une période où la liturgie chrétienne avait encore avec le culte hébraïque les plus étroits rapports.

On se rend compte en effet, au moyen des rapprochements tels que ceux indiqués ici, comment s'est formée et s'est propagée, pendant quatre siècles, notre liturgie, avant, pour ainsi dire, de voler de ses propres ailes. On peut donc résumer très nettement et très scientifiquement cette formation :

1° Continuer l'observation des lois rituelles en usage, d'abord :

a) Pour l'année liturgique et ses grandes divisions et fêtes : le sabbat, Pâques, Pentecôte, le jeûne de septembre, en y ajoutant les souvenirs chrétiens de ces mêmes jours. A ces fêtes, célébration de l'office de la vigile, d'un office du matin, des petites heures de tierce, sexte et none, et enfin des vêpres (2). De plus, le soir du sabbat, tendance à continuer la réunion dans la nuit, dans l'attente du Christ, en mémoire de sa résurrection aux clartés matutinales.

Pendant les vigiles nocturnes, lectures des Livres saints.

b) Tous les jours, court office du matin et du soir.

c) L'office du matin, pour les jours ordinaires, correspond à ce que nous nommons les laudes. Pour les sabbats et fêtes, on y ajoute ce qu'ajoute la Synagogue, c'est-à-dire l'*heptapsalmos*, puis les lectures de la Loi et des prophètes, entremêlées du chant solennel d'un psaume ou d'un fragment, et d'une *oratio* ou discours explicatif du lecteur ou du président (3), l'action de grâces et la Kedouscha.

2° Addition de la célébration de la Cène commémorative du Christ (4).

(1) Tels que Dom Cabrol, dans ses diverses études.

(2) Act. Apost., *loc. cit.*; cf. la *Didascalie*, traduction publiée dans le *Canoniste contemporain*, année 1901, Paris : Dom Baeumer, *De officii seu cursus Romani origine* (dans *Studien und Mittheil. aus dem Benedict. und d. Cister. Orden*, 1889, t. X, pp. 364-97), arrive au même résultat par des moyens différents. Le savant religieux fixe l'ordonnance des laudes et vêpres entre les années 50 à 65. Cf. son *Histoire du bréviaire* traduite et publiée par Dom Réginald Biron, Paris, 1905 ; S. Cyprien, *op. cit.*, où la plume de l'auteur paraît ramener des formules liturgiques, et comme la mesure d'une hymne : « Nam, quia *Christus sol verus et dies* | *est verus,* || *sole ac die saeculi* | *recedente* || *quando oramus et petimus,* | *ut super nos lux* (denuo) *veniat* || *Christi precamur adventum* »; Tertullien, *loc. cit.*

(3) Les premiers exemples en sont donnés par Jésus lui-même et ses apôtres (voyez les textes cités plus haut). Les homélies et discours les plus anciens que nous possédons sont tous terminés par des formules liturgiques de prière. parfois conservées dans des offices plus récents ; cf. Dom Cabrol, *Le Livre de la prière antique*, Paris, 1900, in-12, p. 185 et s.

(4) Les plus anciennes prières chrétiennes pour cette célébration sont dans la *Didakhe*, contemporaine des Apôtres. Elles sont passées dans la *Didascalie*, et depuis au livre II des Constitutions Apostoliques Leur présence en ces derniers ouvrages, comme accompagnement bien certain de l'Eucharistie, montre que dans le premier le même sens leur a été donné. Plus tard, il est vrai, si ces formules vénérables sont tombées en désuétude, et se sont partiellement éparpillées dans les prières accompagnant les repas ou les agapes, on ne saurait, à notre avis, en tirer une présomption sur leur usage primitif non eucharistique D'ailleurs, à l'époque où fut rédigée la *Didakhe*, l'agape était très probablement encore eucharistique.

Mais cette cérémonie ne s'est pas rattachée nécessairement à la vigile, pas plus qu'à l'office du matin ou du soir. Longtemps le moyen âge a conservé certains jours l'usage des messes de l'après-midi, et le rit ambrosien contient des synaxes solennelles le matin, sans célébration eucharistique.

II. *Le chant de la Synagogue.*

Le chant israélite nous offrirait évidemment une source de renseignements aussi précise que celle de l'ordonnance liturgique, s'il reposait moins sur des traditions orales, perpétuées de génération en génération.

En effet, par son système de notation et de transmission des mélodies vocales, la Synagogue courait au-devant du grave danger de voir ces mélodies s'altérer dans ses diverses communautés. Elle n'a point évité ce danger, et il est aujourd'hui, peut-être, impossible de restituer sûrement la tradition musicale juive, à une époque quelconque de son histoire.

Mais, si cette tradition ne peut être retrouvée dans tous ses accidents, elle peut toujours l'être dans son essence, à savoir dans la forme générale et le style de sa musique ; et c'est bien quelque chose.

Cette musique est purement vocale et monodique : soit en solo, soit en chœur, elle ne connaît que l'unisson ou l'octave. Cependant l'emploi d'instruments à cordes pour le service du Temple eut-il quelque influence sur la forme de composition des psaumes et des cantiques (1).

Or, la base du service liturgique chanté, chez les juifs comme chez les chrétiens, c'est précisément le recueil des psaumes.

Le recueil actuel des psaumes paraît avoir été définitivement constitué, d'après les recherches des savants modernes, entre l'époque des Machabées, au plus tard, et celle d'Esdras, c'est-à-dire aux IVe et IIIe siècles avant notre ère.

Les psaumes ont été fixés au nombre de 150 ; ils sont divisés en cinq livres comprenant des œuvres attribuées au roi David et à Salomon, à Asaph, Coré, Idithun, Héman (2), chefs des chantres, à Aggée et Zacharie, plus des œuvres anonymes. La plupart de ces textes ont été écrits

(1) On comprendra combien il est inutile d'entreprendre ici une dissertation sur la musique du Temple de Jérusalem, soit aux origines, soit au moment de la dispersion. Son organisation de quatre mille chanteurs et instrumentistes, divisés en vingt-quatre sections, sont des choses purement extérieures à l'art musical. Elles n'ont d'intérêt qu'en un seul sens : c'est du Temple que partit le chant des psaumes et de l'Écriture, celui qu'on s'efforça d'interpréter le mieux possible dans les synagogues, et de là, dans les assemblées chrétiennes. Les anciens Pères de l'Église, comme les auteurs des Talmuds, fournissent sur ce sujet un certain nombre de renseignements qu'ils tiennent de la tradition. Cf. Gruenwald, *Ueber den Einfluss der Psalmen auf die Entstehung der katholischen Liturgie, mit Rücksichtnahme auf die talmudisch-midraschische Litteratur*, 5 fasc. in-8°, 1890-1893.

(2) Quoique des interprètes dénient à ces chantres la paternité des psaumes qui portent leur nom, en lisant comme titre : *Pour Asaph*, au lieu de *Asaph*, etc.

pour le service du Temple, depuis l'an 1000 environ avant notre ère. Quelques-uns semblent plus anciens encore, tel le 89[e], *Domine refugium*, qui porte ce titre : *Prière de Moïse, homme de Dieu.*

Plusieurs de ces compositions ne paraissent point avoir été destinées au culte public, comme certains cantiques attribués à David, et en particulier le 50[e], *Miserere mei*, que le roi composa dans son repentir d'avoir péché avec Bethsabée, dont il avait fait exposer le mari à une mort cruelle. Mais par la suscription et le texte de la majeure partie des psaumes, dont plusieurs, nous l'avons vu, ont été composés pour des jours et des circonstances déterminés, on voit qu'en général ils ont bien été écrits pour l'office religieux.

Nous avons expliqué déjà, dans une note sur un texte fameux de saint Paul, les vocables divers donnés aux psaumes et prières chantées d'une façon analogue : le titre générique *tehillim*, les hymnes, *mizmor*, le psaume proprement dit, *sir*, chant ou cantique.

Le chant du psaume, soit simple, soit orné, paraît, à l'origine, avoir été confié à un seul lecteur ou chantre, ou peut-être à un petit groupe de voix choisies, auxquelles, dans certains cas, tout le chœur répondait.

Il résultait de cela trois principales manières d'exécuter le psaume : tout d'un trait, sans répétition ni refrain ; dans ceux de louanges, le chœur devait chanter l'*hallelouia* initial et final en forme d'ἐφύμνιον ; en d'autres psaumes, le chœur répétait comme un refrain un verset choisi, ἀκροστίχιον.

Ainsi, les psaumes 41 et 42 de la Vulgate, qui n'en formaient peut-être qu'un dans le texte original (*Quemadmodum desiderat cervus* et *Judica me Deus*), offrent trois fois ces vers :

Quare tristis es, anima mea ? et quare conturbas me ?
Spera in Deo, quoniam confitebor illi :
Salutare vultus mei, et Deus meus.

Dans le psaume 135 (hébreu 136), *Confitemini Domino*, en plus du titre *hallelouia*, on répète après chaque vers : *quoniam in aeternum misericordia ejus.*

Ces répétitions, dans la musique de l'ancien Temple, pouvaient se faire sans doute de plusieurs manières, suivant qu'on se servait plus ou moins des instruments à cordes, à vent, ou à percussion, qui accompagnaient le chant (1). On a conjecturé assez justement que ces instruments devaient faire entendre une ritournelle en certains cas où les chantres se

(1) On a vu une indication du genre d'exécution dans les deux termes « psaume » et « cantique » ; psaume indiquerait la pièce destinée à être accompagnée ; cantique celle qui est exécutée sans instruments. Cependant, on trouve les deux termes en tête de certaines, et des interprètes l'expliquent alors suivant que le chant précède le jeu des instruments (cantique-psaume, *Ps.* LXV, LXXXII, LXXXVI, etc.), soit le contraire (psaume-cantique, *Ps.* XXIX, XLVII, LXVI, etc.).

taisaient (1), comme dans le psaume 46 (45) *Deus noster refugium* ; en effet, après les reprises de *Dominus virtutum nobiscum, susceptor noster Deus Jacob*, le texte original porte l'indication mystérieuse : *selah*, dont le sens est obscur. En d'autres psaumes qui ont ce *selah*, mais qui manquent d'un verset de reprise, les instruments se faisaient sans doute entendre seuls (2).

Les titres des psaumes renferment diverses mentions d'instruments : les exégètes ont toujours cherché à les reconnaitre ; s'il en est quelques-uns qu'on peut parvenir à identifier, la plupart résistent à toute interprétation musicale vraiment sérieuse (3).

Quelquefois, le titre est accompagné d'une mention qu'on regarde comme celle du mode : *aieleth* (אילת) ou éolien ; *ioneth* (יונת) ou ionien (4).

Enfin, nous ne serions pas complets en ne mentionnant pas que *plusieurs psaumes* étaient composés *sur la même forme littéraire* (5). On a même pu identifier le procédé hébreu avec le *ris-qolo* syriaque et l'*heirmos* grec (6) ; c'est là une découverte des plus importantes pour l'étude de la musique liturgique (7). Nous verrons dans un prochain paragraphe tout le développement merveilleux de ce procédé.

Mais à la synagogue, comme à l'église, les instruments étaient inusités ; on dut donc modifier les passages du chant où ils jouaient un rôle actif, peut-être pour les confier au récitant ou au chœur (8).

De plus, les répétitions, soit avant ou après le psaume, soit celles qu'on faisait en forme de refrain, n'étaient point laissées aux seuls psaumes dont la contexture l'indiquait, et on étendait ce genre à d'autres psaumes.

Dans la synagogue moderne, quand on exécute le Hallel aux jours de

(1) Cassiodore, *In psalm. praefatio*, XI (*Patr. Lat.*, LXX, 17).

(2) Origène, *In ps.* (*Patr. Gr.*, XII, 1060). Vincent, dans le t. XVI des *Notices et extraits des mss. de la bibliothèque du roi*, a fait à ce propos une excellente observation, p. 219, n° 2 : « Quant à la signification littérale du mot סלה, il est probable que ce doit être une de ces abréviations *acrologiques* que l'on rencontre si fréquemment dans le Talmud et dans les livres rabbiniques. » C'est en effet le cas de סהר, à la fin d'un texte ; il serait à rechercher quels mots hébreux susceptibles d'être employés au sujet du chant d'un psaume pourraient donner les initiales ס, ל, ה.

(3) Dom J. Parisot, remarquable étude sur l'*Exégèse musicale de quelques titres de psaumes*, dans *Rev. bibl. intern.*, VII, 589, et VIII, 117.

(4) Id., VIII, p. 593, n° 6-7.

(5) Ps. LVII, LVIII, LIX, LXXV (hébr.).

(6) Cependant, lors de l'adaptation au texte hébreu (VIe siècle) des *tamim* dont nous parlons ci après, cette origine était oubliée, et ces psaumes n'ont point, dans la tradition juive, le même ordre de signes, et, partant, de formules mélodiques. Disons par contre que certains psaumes ont le même ordre dans l'indication de ces formules, en particulier le 148 et le 150, pour les versets 1-4 et le dernier, sauf en ce qui concerne la différence du nombre de mots et de syllabes. Ce fait, croyons-nous, n'a pas encore été relevé.

(7) P. Ed. Bouvy, dans *Lettres chrétiennes*, t. II (1881), p. 294. Cf. Ul. Chevalier, *Poésie liturgique du moyen âge*, Lyon, 1892, résumé des travaux sur la matière.

(8) Dom J. Parisot est arrivé aux mêmes conclusions, dans le travail le plus complet, et le seul vraiment musical, publié sur la question : *Signification musicale de* Sélah-Diapsalma, dans *Rev. bibl. intern.*, VIII, 573 et s. ; ce serait l'origine de certaines formules vocalisées.

fête, l'assemblée répond encore au chantre en répétant à chaque verset du psaume 117, *Confitemini* (1), la réclame du premier verset, après quoi a lieu la lecture de la Loi.

Un passage fameux, qu'Eusèbe nous a conservé d'après le Traité de Philon sur la vie contemplative (2), est précieux au sujet du chant des psaumes (ὕμνοι) dans une secte juive, celle des Thérapeutes d'Alexandrie. On y voit des chants « de rythmes et de mélodies très variés » (3) exécutés par des chœurs, tantôt d'hommes, tantôt de femmes, lesquels se réunissent ensuite en un chœur unique ; ou bien en solo, auquel l'assemblée répond par l'ἀκροτελεύτιον ou l'ἐφύμνιον. Eusèbe, au quatrième siècle, prend soin de faire remarquer que cette description convient à la pratique chrétienne de son temps.

Comme pour l'organisation de la liturgie, les rabbins font remonter celle du chant à une époque très ancienne, avec tous les procédés que nous allons décrire, quant à la notation et à l'exécution : chant et liturgie sont du reste choses absolument inséparables, dès l'origine d'un culte quelconque.

Voyons d'abord la notation.

Il suffit d'ouvrir n'importe quelle grammaire hébraïque pour y voir comment les mots peuvent être écrits avec divers signes ou *tâmim*, mot qu'on interprète ordinairement par *accents* ; ils ne doivent point être confondus avec les points-voyelles inventés par les compilateurs de la Masore, quoique ceux-ci aient du rapport avec les autres (4).

L'origine des signes d'accents et de ponctuation est certainement antérieure à celle des points-voyelles, et, pour quelques-uns de ces signes, on peut la reporter avant le VIe siècle.

Il est impossible, en l'état actuel des sources, de remonter plus haut : les *tâmim* nous apparaissent donc comme un moyen de conserver une tradition en voie de se perdre ; par là, leur étude est précieuse.

Cependant, par respect pour l'Écriture, on continua d'employer seul l'ancien alphabet dans les rouleaux liturgiques, quitte à le ponctuer pour l'étude. Malheureusement, il y a quelques divergences dans les systèmes d'accentuation chez les Orientaux et les Occidentaux : ils ne concordent même pas dans toutes les bibles hébraïques, quoique partout un système soit employé pour les Psaumes, les Proverbes, le livre de Job, un autre pour les autres livres (5).

(1) Voyez plus loin l'analyse des formules du chant grégorien du *Confitemini*, page 79.

(2) *Hist. eccles.*, II, 17 (*Patr. Gr.*, t. XX, col. 173).

(3) πολλοῖς μέτροις καὶ μέλεσι.

(4) On sait, en effet, que les alphabets des langues sémitiques n'écrivaient primitivement que les articulations ou consonnes, avec trois ou quatre signes vocaliques, qui n'exprimaient même jamais les voyelles brèves et les liquescentes ou semi-vocales. De là l'invention codifiée par les Masorètes, au VIIe siècle.

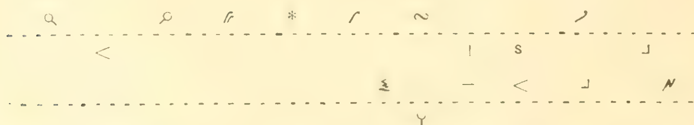
(5) J. M. Japhet, *Die Accente der heiligen Schrift*, Frankfurt a. M., 1896, in-8° ; H. Grimme,

Parmi les *tâmim*, il en est de deux sortes : les uns ponctuent simplement le texte, tels que *sillouq*, *soph-phasouq*, qui correspondent au point ou, pour mieux dire, à la fin du verset ; *athnach* et *merka-mahpach*, qui indiquent la suspension du texte ou le mot du milieu du verset, comme un point-virgule ou deux points : *ségolta*, *zaqeph-quaton*, *zaqeph-gadol*, *tiphcha*, qui marquent les divisions moins importantes, telles que celles des virgules.

Or, à chacun de ces signes de ponctuation grammaticale ou poétique correspond une formule musicale orale.

Le procédé, en soi, peut sembler bizarre à beaucoup de musiciens ; il n'a rien qui puisse paraître étrange aux musiciens d'église. *Tous les rits chrétiens ont conservé la même habitude*. Latins ou Grecs savent en effet tous, chantres ignorants ou maîtres instruits, comment la *médiante*, la *flexe* ou la *pause* se fait dans les psaumes ou tel autre livre chanté de l'Écriture ; tous les lecteurs et clercs observent la même règle pour la récitation liturgique des prophéties, des épîtres, des évangiles ; les livres de chant d'église indiquent amplement quelles formules musicales correspondent aux signes grammaticaux, point, virgule, etc., ou aux divisions du verset. Lorsqu'on connaît par cœur les séries diverses de ces formules, il suffit du texte pour savoir chanter convenablement, sans autre notation musicale. Mais cependant ces rits ont depuis de longs siècles une notation musicale.

Dans la Synagogue, il n'en est point de même, et les cadences musicales, une fois fixées, n'ont été indiquées aux yeux que par de simples signes de convention, qui forment la seconde espèce de *tâmim*. Relevons-en ici la forme pour donner à nos lecteurs l'idée — non pas la connaissance, — de cette sémiographie singulière ; ces signes se placent tantôt *sur*, tantôt *sous* le texte, dont nous indiquons la ligne imaginaire par un pointillé :



Voici maintenant un texte hébreu de l'Écriture sainte avec ses accents au complet ; c'est un verset des Proverbes, VIII, 29 :

בשומו לים | חקו ומים לא יעברו־פיו בחוקו מוסדי ארץ :

Grundriss der Hebräischen Accent und Vokallehre, Freiburg (Suisse), 1896, in-8 ; article *Accents* dans la *Jewish Encyclopedia*, New-York, 1901, in-4°, t. I, p. 149 b et s. ; Franz Praetorius, *Die Uebernahme der Früh-Mittelgriechischen Neumen durch die Juden*, Berlin, 1902.

En voici la transcription phonétique, avec, au-dessous et au-dessus, les *tâmim* musicaux (l'hébreu se lit de droite à gauche, les signes de notre transcription seront donc placés en sens inverse des précédents) :

Beschoumo laim houqo oumaim lo iaberou-pio béhouqo mosedéi aréi.

Le sens de ces accents musicaux est enseigné dans les écoles rabbiniques ; le lecteur ou le chantre, en lisant le texte, sait, en voyant ces signes, de quelle formule mélodique il doit revêtir le mot ou la syllabe, en se conformant de plus à l'accent tonique ; les autres mots sont déclamés sur la note de tenue du récit, ou sur les notes qui peuvent servir à joindre deux des formules. *La phrase musicale est donc étroitement modelée sur le texte littéraire;* elle en reproduit les divisions, et les accents toniques informent la mélodie qui pare les syllabes. *Elle est essentiellement formée de parties modulées, mélodiques, alternant avec des passages en récit.* Le récit peut être plus ou moins long ; la partie mélodique peut aller de la simplicité d'une note au-dessus ou au-dessous du récit à celle d'une riche vocalise.

Cependant, *la vocalise* elle-même n'est pas toujours fixée, et elle est parfois — elle a pu être primitivement, toujours — *une variation improvisée sur le thème simple* rappelé par le signe correspondant.

On se rend donc bien compte de ce qui a été dit plus haut : c'est surtout le style et la forme musicale hébraïque que nous pouvons connaître, mais non tous les détails de cet art. Dans la pratique, en effet, les *tâmim* cantoraux ont perdu la valeur fixe qu'ils avaient primitivement : le thème subsiste quelquefois ; ailleurs, il a disparu sous les transformations ou les développements adoptés par une communauté. Toutefois, une chose domine cet obscurcissement de la tradition, et elle peut nous être un précieux guide dans ce labyrinthe : *la variation ou le développement du thème ne se fait plus d'après des principes immuables,* mais l'emploi des formules vocalisées qui y entrent a subi l'*influence des tonalités et des rythmes du temps et du pays* où se célèbre le service divin, spécialement depuis le XVIIe siècle (1). En effet, les formes d'ornementation non juives restèrent longtemps exclues de la synagogue comme entachées d'usage païen. Ce principe fécond pour la critique nous porte donc à ne pas accorder *a priori* aux mélodies recueillies seulement au XIXe siècle pour l'usage de la synagogue plus qu'elles ne peuvent nous donner ; d'ailleurs nous nous attachons surtout ici à la cantillation des textes scripturaires. Une remarque des plus importantes est cependant à faire. Les chants qui importent à notre sujet *ne sont pas métriques*, ou, s'ils le sont quelque peu, c'est avec un tel mélange qu'ils appartiennent plutôt au rythme libre, n'étant même

(1) Cf. l'article *Abodah* (*music of*), dans *Jewish Encyclopedia*, I, 70 et s.

subordonnés à aucune condition fixe de mesure ou division du temps. A tel point que telle variation nous offrant ici une diminution rythmique ne nous l'offre pas ailleurs, ou bien elle en est totalement différente (1).

Mais si la tradition orale du chant, dans chaque communauté israélite, n'a été recueillie que trop tardivement pour être publiée en notation claire, dans un livre pratique, quelques points cependant de cette tradition nous ont été révélés dans les siècles passés. Or, ces fragments remontant à une époque où n'avaient encore influé ni les œuvres polyphoniques du XVI[e] siècle, ni les formes de concert du XVII[e], nous sommes

(1) On se rendra compte, par exemple, que les compositions rabbiniques du moyen âge nous offrent des exemples de mélodies chorales mesurées. Celles d'un Salomon de Rossi, composées dans le pur style polyphonique du XVI[e] siècle, ont également influé sur les chants traditionnels des synagogues occidentales, et dans leurs récitatifs modernes, telle vocalise est directement imitée d'une *cadenza* de point d'orgue du style d'opéra ou du genre concerte.

Il est même remarquable que la mesure a été souvent introduite, dans les chants ainsi recueillis, par les transcripteurs eux-mêmes, comme on pourra le voir dans les préfaces des principaux de ces recueils. Nous citons ici ceux que tout le monde peut facilement consulter, avec les réserves faites ci-dessus :

Naumbourg, *Chants religieux israélites*, Paris, 1847 (rite allemand) ; avec les mélodies des *tâmin*. — [H. Goldberg, Kantor], *Gesänge für Synagogen*, Braunschweig, 1853, in-8° ; une quatrième édition, revue par S. Fuchs, a paru en 1888. — A. de Villers, *Recueil des chants liturgiques... hébraïques*, Paris, 1872 (rite oriental) — J. S. et M. Crémieu, *Chants hébraïques*, s. l. n. d. [Aix-en-Provence, 1887], in-4° (rite contadin) ; les psalmodies avec les récitatifs des *paraschoth* et *haphtaroth* sont notées, pages 200 et s. — F. Consolo, *Libro dei canti d'Israele*, Firenze, 1894, in-4° (rite italo-romain), contient également les formules d'accentuation. — Samuel David (rite portugais), Paris, 1895. — Breslaur, *Sind originale Synagogen und Volks-Melodien, bei den Juden geschichtlich nachweisbar ?* Leipzig, 1898. — Japhet, *op. cit.*, mélodies des accents, p. 107 et seq. — Dom Parisot, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899, in-8° ; *Tribune de Saint-Gervais*, 8[e] année, Paris, 1902, pages 351 et s. (rite damasquin). — F. Cohen, *The Synagoga's Plain-song*, dans *Organist and Choir-master*, [Londres], 1897-1898 ; une traduction en a paru dans la *Revue de chant grégorien et de musique religieuse*, 5[e] année, Marseille, 1899, n° 33 et n[os] suivants. — On peut joindre encore à ces publications : B. Singer, *Beiträge zur Geschichte des Musik*, I. *Synagogal Gesänge*, (Prague ?) 1887, in-8° ; G. D[alman], *Jüdische Melodien aus Galizien und Russland*, Leipzig, s. d. [1891 ?], in-8 ; Parisot, *A Collection of oriental Jewish songs*, dans le *Journal of the American Oriental Society*, vol. XXIV, 227 et ss ; Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Alterthum*, 1906, in-8° ; et la dernière réédition de l'important recueil de S. Sulzer, *Schir Zion*, *Gesänge für den israelitschen Gottesdienst*, revue par J. Sulzer, 1906, gr. in-8°.

Ne manquons pas de mentionner une reproduction qui pourrait induire en erreur quelque musiciste : M. Houdard, dans une étude récente sur *La Cantilène Romaine*, Paris, 1905, a donné comme mélodie traditionnelle en usage à la synagogue de Munich une vocalise *composée* par un *hasan* de cette communauté, dans le style moderne, et publiée par M. F. Cohen, art. cité. Seulement, dans la reproduction en question, l'auteur a transcrit la mélodie... assez librement, et a oublié d'indiquer sa source, que nous connaissions depuis longtemps. Le même annonce triomphalement qu'il a découvert deux psaumes hébreux se chantant sur la même mélodie, et que, pareillement, des versets des deux mêmes psaumes sont exécutés sur un chant semblable dans le rite romain. Mais il ignore sans doute que les *tâmim* de ces deux psaumes ne se suivent pas dans le même ordre, donc que lesdites mélodies ne peuvent être originales. Quant aux chants grégoriens correspondants, qu'on ne nous cite pas, mais qui ne peuvent être que les répons-graduels *Domine Deus* et *Excita* (quatre-temps de l'Avent) pour le psaume 79, et le *Ne avertas* (mercredi saint) pour le psaume 68, l'observation pourrait n'avoir de valeur que si, seuls, ces graduels suivaient ledit thème ; malheureusement, la mélodie en est répétée une cinquantaine de fois en divers psaumes. C'est, du reste, la seule observation de caractère scientifique que nous ayons trouvée dans le susdit ouvrage : on en voit ici la portée réelle. Nous faisons plus loin un rapprochement plus sérieux, à propos du ps. 117 (118 hébr.).

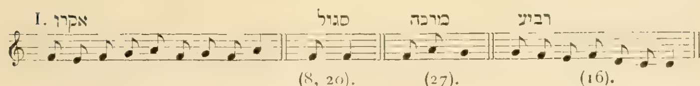
en droit de les considérer comme des représentants de la tradition ancienne.

Nous les trouvons dans l'œuvre de grammairiens (1) et dans celle d'un musicologue (2), curieux de noter quelque fragment de l'art hébraïque.

Ces notations sont d'autant plus intéressantes, qu'elles sont prises, à un siècle et demi de distance, d'après l'enseignement rabbinique (3), par trois savants qui les ont empruntées, sans entente préalable, à un même rite israélite, celui suivi par les Juifs d'Allemagne et d'une partie de l'Italie.

Ce sont les transcriptions des accents cantoraux. Une telle documentation est assez rare pour que nous croyions utile de les reproduire ici, sans savoir cependant à quel système précis d'accents ils se rapportent. Si, au bout de tant de siècles d'une tradition orale, ils ne peuvent point être pris d'une façon absolue pour des représentants de la vieille musique hébraïque, on reconnaîtra cependant que, témoignages du chant juif du moyen âge, ils ont encore une grande importance, non seulement pour eux-mêmes, mais encore dans leur rapport avec notre vieille musique chrétienne (4).

TEXTE א (5)



(1) Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae hebraicae*, Haguenau, 1518, f° XII et s. vers la fin ; Sébastien Münster, minorite, dans *Institutiones grammaticae in Hebraeam linguam*, Bâle, 1524, vers la fin ; le même auteur, dans son *Institutio elementaria in Hebraicam linguam*, Bâle, 1525, in-12°, parle seulement du sens musical des accents (*tâmim*) sans en donner les formules : « cantum vero ipsorum, Judaeis ipsis relinquimus. »

(2) Athanase Kircher, jésuite, *Musurgia universalis*, Rome, 1650, in-f°, l. II, c. 1 et s., § VI, p. 64.

(3) S. Münster a traduit la grammaire de Elias Lévi, et connaissait les écrits de la plupart des grammairiens juifs de la fin du moyen âge. A. Kircher se réfère à Münster, à Capnius, à Rabbi Kalonymos, le savant rabbin français du XIIIe siècle. Cf. sur ce dernier l'ouvrage de Berliner, Berlin, 1886, in-8°.

(4) Texte א, Reuchlin, dont l'ordre ne concorde pas avec les deux suivants ; ce texte note en clef d'*ut* troisième, mais suit l'ordre hébreu ; la clef est placée, renversée, à droite de la ligne ; A, Münster ; B, Kircher. Ces deux textes suivent le même ordre et sont notés avec la semibrevis (ronde moderne) comme unité de temps. Le texte A note les mélodies avec diverses clefs d'*ut*, jointes à celle de *fa* quand c'est nécessaire ; à la suite des trente formules, quelques-unes sont transcrites à nouveau, harmonisées à quatre parties. B note comme א, mais ajoute l'indication de subdivision, également renversée ↄ| (qui ne figure pas dans les textes plus anciens). A groupe les formules ainsi : 1, 2-3, 4-5-6, 7-8-9-10, 11-12, 13-14-15, 16-17-18, 19-20-21-22, 23-24, 25, 26-27-28-29-30. B les groupe ainsi : 1, 2-3-4, 5-7-8, 9-10-11-12, 13-14-15, 16-17-18, 19-20-21-22-23, 24-25, 26-27, 28-29-30 ; à chaque formule finale de ces groupes, la dernière note est indiquée par la longue. Quelque vieux manuscrit hébreu renfermerait-il, sous une forme peut-être cryptographique, des notations musicales de ce genre ?

(5) Les chiffres entre parenthèses renvoient aux formules analogues du texte A-B ; il y a quelques divergences d'orthographe, comme א pour ע, כ pour ג ; nous les avons respectées.

II. מהפך פשטא (9). זקף קטין זקף גדיל דרגא (24). תביר (17).

(8). (11). (12). (23).

III. מירכא טפחה אתנה כוף פסיק תלישא קטנה (26). קדמא

(22). (18). (3). (19). (10).

אזלא פזר תלישא גדילה

(21). (4). (3).

IV. גרשיים מירכא כפילה גרש שלשלת

(23). (6). (1).

קרני פרה

(5).

V. id. ירח בן יומא

(5). (25).

מכרבל (30). געית מקל טמיר כיתג

VI. יתיב (8). פסיק לגרמי

(17). (15).

Texte A-B

1. A. שלשלת

A' comme ci-dessus, excepté :

B.

2. A. סגולה B. 3. A פזרשא B.

4. A. פזר קטין B.

5. A. קרני פרה A' id. avec *si* ? B.

6. A. גרש B (manque) 7 A. B. שני גרשין 8. A. יתיב B. 9. A. B. פשטא

10. A. B. קדמא 11. A. B. זקף קטין 12. A. זקף גדיל B. 13. A. B. אתנחתא

14. A. B. זרקא 15. A. לגרמיה B. 16. A. רביע

B. 17. A. B. תביר 18. A. פיחא B. 19. A. B. סוף פסוק

20. A. B. פסוק 21. A. B. אזלא 22 A. B. מאריה 23. A. שני הומרין B.

24. A. B. דרגא 25. A. ירח בן יומו

A' B

26. A. B. תלישא קטנה 27. A. מירכה B. 28 A. B. מהפך

29. A. B. עלוי 30. A. מרכבל B.

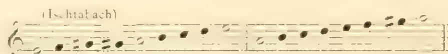
L'examen de ces transcriptions, rigoureusement faites sur les originaux, ne fait que confirmer la préexistence des formes rythmiques très libres déjà constatées plus haut ; dans les formules de cantillation recueillies par Munster et Kircher, la division du temps se révèle — quoique rare — plus fréquemment que dans les formules plus anciennes notées à la fin du moyen âge. C'est, on nous permettra de le dire, une constatation précieuse, pour la tradition religieuse dans la musique médiévale ; et quant à ces mélodies en elles-mêmes, elles sont bien un anneau de la « chaîne de la tradition » en matière de chant, pour employer un langage talmudique.

La tonalité de ces formules, appliquées surtout aux psaumes, appelle d'intéressantes remarques : elle est analogue aux tons ecclésiastiques 2e (protus plagal) et 5e (tritus) ; or, ces tons sont ceux des trois quarts des répons-graduels de la liturgie romaine, ces extraits de psaumes qui nous viennent précisément en ligne droite de la synagogue (1).

Ces formules se réfèrent à ces gammes (2) :



En y joignant deux autres gammes usitées dans les chants juifs, nous aurons le système tonal général de la synagogue :



Mais cette dernière gamme est une échelle moderne, employée surtout par les juifs de Palestine (3).

Tel est, dans l'état des recherches actuelles, ce que nous savons de plus précis et de meilleur sur l'ancienne tradition cantorale de la synagogue (4).

III. *Chants gnostiques et magiques.*

En dehors de l'orthodoxie juive ou chrétienne, il a existé tout un monde d'*à-côtés*, toute une zone mal définie où les doctrines, les idées, les coutumes s'inspiraient tantôt de celle-ci, tantôt de celle-là, en les amalgamant avec le plus grossier matérialisme ou le panthéisme le plus extravagant.

Ces sectes bizarres, qui ont eu parfois du bon, semble-t-il, au milieu de leurs maladives élucubrations, faisaient un grand usage de pratiques magiques, ou simplement superstitieuses. Chez elles, était venu aboutir le résumé de tout ce que l'ancienne magie attribuait aux incantations, aux *carmina*, autrement dit aux formules conventionnelles destinées à conjurer les esprits, à écarter les maux, à se rendre favorables les influences célestes, terrestres ou infernales.

(1) Mgr Duchesne, *Origines du culte chrétien.*

(2) Nous plaçons ces gammes dans leur diapason naturel.

(3) G. Dalman, *op. cit.*

(4) Cela ne veut pas dire, qu'on le remarque bien, que nous rejetons en bloc toute la tradition actuelle ; ce qui a été dit plus haut protesterait contre cette interprétation ; nous-même, dans la suite de ce volume, faisons appel aux transcriptions modernes qui répondent le mieux aux regles critiques que nous avons formulées.

La Γνῶσις, la Science, tel est le nom que se donnait à elle-même la plus fameuse de ces sectes ; son origine obscure, ses pratiques étranges, ont tenté les recherches de plus d'un savant, et, si l'on n'est pas parvenu à percer complètement le voile qui l'entoure, on est arrivé du moins à reconnaître quelques-unes de ses origines égyptiennes ; on est parvenu à discerner l'influence qu'elle exerça sur les fidèles chrétiens et juifs (1) par l'intermédiaire de ses formules magiques et de ses amulettes préservatrices. Certaines de ces sectes sont même directement issues du christianisme.

L'étude de la magie et du gnosticisme est donc encore un des éléments où nous pouvons puiser des références inattendues sur les mélodies religieuses des premiers siècles de notre ère.

Précisément, au moment où nous faisions cette étude, un cours sur « la musique et la magie » commençait au Collège de France, et les textes allégués par l'éminent professeur (2) venaient confirmer nos recherches sur cette question.

« L'homme primitif, dit M. Combarieu, est surtout un croyant (cela ne veut pas dire, d'ailleurs, qu'il soit *religieux*, au sens élevé du mot). Par des témoignages comme les tablettes assyriennes toutes chargées d'incantations et de recettes de sorcellerie, par les monuments égyptiens relatifs aux cérémonies funèbres, par les Grecs eux-mêmes, pourtant si avancés en civilisation, nous pouvons avoir une idée de ce qu'a été le primitif... Par la magie, il croit, sans avoir besoin de la force ou du contact direct, posséder un pouvoir supérieur sur la nature et sur les êtres vivants... Cette superstition a des racines tellement profondes, qu'elle continuera à régner à côté des religions constituées, et qu'elle leur survivra... Aussi une prière, une invitation, enfin un ordre, formulés dans de certaines conditions et en termes convenables, ne peuvent-ils rester sans effet ; et si on va jusqu'au chant, le résultat sera plus sûr encore, puisque le chant élève la parole à sa plus haute puissance. Nous arrivons donc à cette double conclusion : Le chant pur et le chant sur une formule ont une action spéciale et directe sur les choses réelles (3). »

Nous souscrivons absolument à ces paroles de M. Combarieu, et elles résument admirablement tant la doctrine exposée par les écrits spéciaux que les conclusions à tirer des formulaires d'incantation (4).

Mais, pour restreindre cette étude si curieuse à l'objet de nos

(1) On consultera en particulier pour la part judaïque du gnosticisme : Friedländer, *Der vorchristliche jüdische Gnosticismus*, Göttingen, 1898, in-8°.

(2) M. J. Combarieu, *Introduction à l'histoire générale de la musique : la musique et la magie* ; cours publiés dans la *Revue musicale*, Paris, 1905.

(3) Revue citée, pages 410, 411, 416.

(4) Cf. P. Scheil, *Un psaume de pénitence chaldéen* (VIIIe siècle avant notre ère), dans la *Revue biblique internationale*, t. V, p. 75. Paris, 1896, in-8°.

recherches, nous voyons d'abord comment, dans l'ancienne Égypte, — où il faut peut-être chercher l'origine de la magie gnostique, — la pratique des incantations avait influé sur le culte. Le texte, assez connu, est même, croyons-nous, le seul témoignage précis que nous ayons sur la musique des Égyptiens primitifs ; le voici :

« En Égypte, les prêtres chantent les dieux sur les sept voyelles, en les mettant à la suite l'une de l'autre, et, à la place de l'*aulos* ou de la cithare, c'est le son de ces lettres qui se fait entendre d'une manière agréable (1). »

Ce texte est du IIIe siècle avant notre ère.

L'usage de ces groupes mélismatiques sur des voyelles est fort près, on le voit, de la vocalise juive ou chrétienne. Toutefois, à y regarder mieux, il y a une différence : dans le culte hébraïque, ou la liturgie chrétienne qui l'a complété, la vocalise est employée, quoique *partie intégrante* du chant, dans un but de *musique pure*. Son effet, disent en résumé les Pères anciens, c'est d'exprimer la joie profonde de l'âme perdue en Dieu, et, par là même, d'inciter l'élévation de l'âme à Dieu : c'est un exercice ascétique.

« Celui qui jubile, dit saint Augustin (2), ne dit pas des mots, mais un son joyeux sans mots : car c'est la voix de l'esprit perdu dans la joie, l'exprimant de tout son pouvoir, mais n'arrivant pas à en définir le sens. » — « Et (3) à qui convient cette jubilation, sinon au Dieu ineffable ? Ineffable (4), c'est en effet ce qu'on ne peut dire : or, si tu ne peux le nommer et que tu ne doives le taire, que te reste-t-il, sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas les limites des syllabes ? »

Il est difficile de s'exprimer plus éloquemment sur ce sujet que le Docteur d'Hippone. Les autres Pères professent la même doctrine (5).

Mais cette admirable élévation du sens vocalique, propre aux serviteurs du Dieu unique, encore qu'elle dût peut-être son origine matérielle aux vieilles superstitions, était distante de la vocalise des Égyptiens païens ou des magiciens gnostiques comme le ciel paraît l'être de la terre :

« Les sons de chacune des sept sphères produisent un certain bruit (6), la première réalisant le premier son, et à ces sons l'on a donné les noms de voyelles .... Voilà pourquoi les théurges, lorsqu'ils honorent la Divi-

(1) [illegible]
(2) [illegible]
(3) [illegible]
(4) [illegible] *ineffabilis* est un adjectif exprimant l'idée contraire du verbe *fari*.
(5) S. Jérôme, *In psalm.* 32 (id., t. XXVI, col. 970) ; Cassiodore, *In psalm.* 104 (id., t. LXX, [illegible]
(6) [illegible]

nité, l'invoquent symboliquement avec des clappements de langue et des sifflements, avec des sons inarticulés et sans consonnes (1). » En résumé, c'est se rendre favorable la divinité que de s'unir aux sons des astres en émettant la voyelle à laquelle ils correspondent; c'est se rendre favorables les sphères elles-mêmes que l'on fait entrer en vibration (2).

Voilà les principes qui ont guidé les auteurs des incantations magiques, et juifs comme chrétiens en ont été pénétrés, à la faveur de la gnose, dont certaines formules n'effarouchaient nullement la susceptibilité théologique des simples fidèles. On allait même jusqu'à conseiller de chanter la gamme des sept voyelles pendant la préparation d'un parfum médical (3). Aussi, voilà pourquoi, malgré les protestations des Pères (4) et les ordonnances des conciles, des papyrus magiques avec *formules chantées* sont parvenus jusqu'à nous.

Pendant longtemps, la partie musicale de ces papyrus demeura problématique. Les recherches modernes sont parvenues à faire sortir de leurs limbes ces curieux spécimens, et nous pouvons maintenant lire ces invocations célèbres qui nous font connaître l'art de la vocalise religieuse aux premiers siècles de notre ère (5).

La gamme de ces « mélodies liturgiques (6), » car elles le furent véritablement pour les cultes gnostiques, s'étend du *ré* aigu au *mi* grave, avec *si* ♭ constant. A chaque degré correspond une voyelle :

A	ré	
E	ut	1er tétracorde
H	si bémol	
I	la	
O	sol	
Υ	fa	2e tétracorde
Ω	mi	

« C'est (7) l'heptacorde de la lyre primitive, de la lyre d'Hermès, avec

(1) Nicomaque de Gérase (IIe siècle) : dans Ruelle, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, Paris, 1881, in-8°.

(2) Cf Maspéro, *L'Ennéade*, dans la *Revue de l'histoire des religions*, 1892, p. 37 ; *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, t. I, p. 106.

(3) Nicolas Myrepsus, dans Fabricius, *Biblioth. graec.*, XIII, 7 ; cf. Ammien Marcellin, XXIX, 2, 23.

(4) Irénée (IIe siècle) (*Patr. Gr.*, t. VII, col. 610 et s., 830, etc.) ; Clément d'Alexandrie (IIe IIIe siècle), *Cohortatio ad gentes*, s'adresse aux païens.

(5) Ch.-E. Ruelle, *Le chant des sept voyelles grecques*, dans la *Revue des études grecques*, 1889, t. II ; Ch.-E. Ruelle et E. Poirée, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles*, in-8°, Solesmes, 1901 ; Dom H. Leclercq, *Alphabet vocalique des Gnostiques*, dans *Diction. d'arch. chr.*, deja cité, col. 1270 et s.

(6) Ruelle *op. cit.*, p. 4 .

(7) E. Poirée, *op. cit.*, p. 28.

ses deux tétracordes conjoints, *ré-la*, *la-mi*, tétracordes d'espèce dorienne.... Nous nous trouvons donc en présence d'une manifestation d'art qui remonte à la plus haute antiquité. »

Tantôt la mélodie est écrite sans être accompagnée d'autres paroles, sur les amulettes, par exemple (1). Tantôt elle forme la partie vocalique d'une invocation bien précise à la Divinité, à un ange, à un saint chrétien même.

Son caractère liturgique est nettement marqué. Les papyrus du musée de Berlin (2), en particulier, contiennent « des hymnes dans lesquelles on reconnait l'influence et parfois même le mélange d'éléments juifs, païens et chrétiens, à tel point qu'il ne serait peut-être pas téméraire d'y pressentir des traductions ou des pastiches des hymnes syriennes de Bardesanes (3) ». A ces réflexions judicieuses ajoutons que tel ou tel fragment donne à ces *invocations avec vocalises* le titre de *προκείμενον*, donné aussi par la liturgie grecque aux versets chantés qui accompagnent la lecture de l'épître et correspondent au *psalmellus* ou *responsorium gradale* des latins, précisément aussi chant vocalisé. La même page du même papyrus donne des indications pour l'interprétation des passages en *térétismes* (4).

Pour l'interprétation du chant gnostique, on a remarqué que les voyelles de la notation offrent cette heureuse indication qu'elles sont toujours réunies par *groupes* et par *lignes* : groupes et lignes sont séparés soit par *un espace blanc entre les groupes* ou à la fin de la ligne, soit par un système de points ou de virgules.

L'interprétation rythmique n'en est guère douteuse, car, pour qui connait les idées des vieux métriciens, le temps premier étant indivisible, le groupement des notes-voyelles ne peut souffrir que deux explications :

Ou la ponctuation simple indique la réunion des divers éléments rythmiques, ou elle indique de plus la prolongation du dernier son. Que l'on adopte l'une ou l'autre manière d'interpréter, on arrive à une vocalise d'un *caractère rythmique très libre*. Cependant la seconde manière a contre elle une grave objection : certains papyrus et autres documents gnostiques alignent les voyelles côte à côte, sans se préoccuper de les séparer, n'en interrompant la ligne qu'à la fin des périodes. Ces considérations ont amené, dans la reconstitution musicale de ces voyelles, à adopter « le principe d'un *cursus* égal, pouvant être interprété librement (5) ».

(1) Dom H. Leclercq, *op. cit.*, avec de nombreux exemples.
(2) Voyez plus loin.
(3) Dom H. Leclercq, *op. cit.*, col. [illegible].
(4) Id., col. [illegible].
(5) E. Poirée, *op. cit.*, p. 33.

Nous transcrirons donc à notre tour quelques-unes de ces mélodies, en usant du même procédé ; comme pour les exemples plus haut donnés de vocalises juives, nous adoptons les croches comme temps premiers, en indiquant par leurs liaisons celles des notes-voyelles. Nous marquons par le point d'orgue la prolongation des longues finales, et par une noire les caractères isolés les uns des autres.

Nous laissons de côté, malgré leur intérêt mélodique, les formules curieuses des amulettes, le groupement rythmique faisant défaut (1). D'autres vocalises, dont nous ne pouvons d'ailleurs, vu les lacunes des textes, suivre le développement liturgique, n'offrent parfois qu'un intérêt insignifiant, comme des fragments de la gamme magique mis bout à bout, en commençant successivement par un degré différent, tantôt en montant, tantôt en descendant.

Voici les passages les plus curieux de ces manuscrits :

Fragment (papyrus I de Berlin) (2).



Invocation :



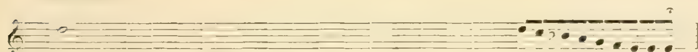
(3) Κύριε ἥλιε- - - - - - - - - - -
(Seigneur soleil)

Autre qu'il faut dire après la prière avant de se coucher (papyrus II de Berlin, col. 1, l. 12-16) :

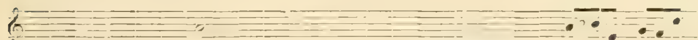


Βοασοχ
Boasoch

Invocations :



(4) Ἐπικαλοῦμαί σε κύριε, ᾠδικῷ ὕμνῳ· ὑμνῶ σου τὸ ἅγιον κράτος.
(Je t'invoque, Seigneur, par une hymne ; je chante ta sainte puissance.)



(5) *voix d'homme ?)* Ἐπικαλοῦμαί σε, ὡς ὑπὸ [ἀγγέλων ?] ἀρσένων φωνῇ·
(Je t'invoque par la voix des [anges ?] mâles :)

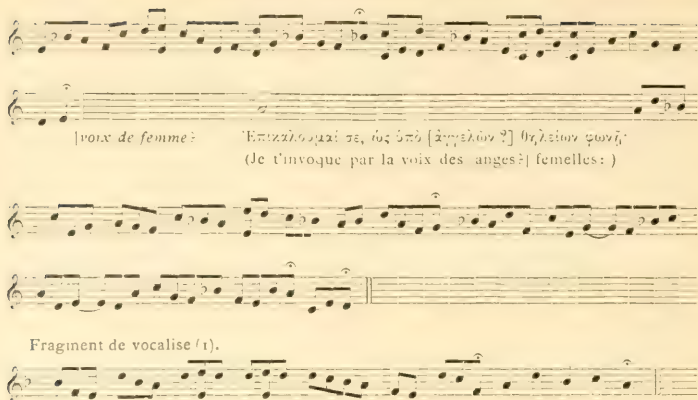
(1) On pourra en lire dans Dom H. Leclercq, *op. cit.*, col. 1283.

(2) Col 3, ligne 227 ; éd. H. Parthey, *Zwei griechische Zauberpapyri des Berliner Museum*, dans les comptes rendus de l'Académie : *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1865, Philol.-histor. Klasse*, in-4°, Berlin, 1866, p. 109 et s.

(3) Nous supposons que la note de récitation est la même que la première de la vocalise (id., ligne 229).

(4) Papyrus W de Leyde, p. 14^1, lignes 31-32 ; éd. C. Leemans, *Papiri graeci musei antiquarii publici Lugduni-Batavi...*, in-4° ; Lugduni-Batavorum, 1885, t. II, p. 77 et s.

(5) Id., p. 19, lignes 13 et s.



Fragment de vocalise (1).

Enfin, aux intéressantes transcriptions qui précèdent, ajoutons une table assez énigmatique d'un autre papyrus (2) du même genre : c'est l'ordre dans lequel doivent être accomplis les différents actes de l'incantation. Ce tableau n'aurait pour nous aucun intérêt s'il ne renfermait justement des indications musicales :

1, tremblement du nom [sacré?], silence ; 2, sifflement (3).... 10, son harmonieux (ou enharmonique?) ; 11, souffle vocal (des voyelles, ou vocalise) ; 12, échelle (ou ton) produisant le souffle (vocalise) ; 13, son émis avec force ; 14, forte descente de la finale (4). Le dernier terme, *ἀποῤῥοιά*, que nous rendons par « descente », a été conservé dans la notation musicale byzantine, sous la forme *ἀποῤῥοή* (ou *ὑποῤῥοή*, forme plus récente) ; ce vocable indique deux sons liés descendants, seconde et tierce, et a été aussi appliqué à l'antique *βαρεῖα* et au *σύρμα* de cette notation (5).

(1) Paris, Bibl. nat., grand papyrus magique (IVe siècle), fo 14r, l. 1224-1225. Cf. Wessely, *Griechische Zauberpapyri von Paris und London*, dans *Denkschriften der Kaiserliche Akademie der Wissenschaften*, t. XXXVI, 2e partie, page 75, in-4o, Wien, 1888.

(2) Londres, papyrus CXXI (IIIe ou IVe siècle), verso, l. 831 ; cf. Wessely, *Neue griechische Zauberpapyri*, p. 48 ; même collection que ci dessus, t. XLII, 2e partie, 1893.

(3) A rapprocher du texte de Nicomaque de Gérase, plus haut cité ; ajoutons qu'en divers endroits les papyrus que nous étudions indiquent ce sifflement par le *sigma* plusieurs fois répété : σσσσσ. Nous ne reproduisons pas ce qui suit, de 3 à 10, comme n'intéressant pas notre sujet.

(4) ο α συντρομος του ονοματος σιγη.
ο β ποππυσμος.
. . . .
ο ι φθογγος εναρμονιος.
ο ια πνευμα φωναεν.
ο ιβ ηχος ανεμοποιος.
ο ιγ φθογγος αναγκαστικος.
ο ιδ τελειοτητος αναγκαστικη απορροια.

(5) Voyez notre *Paléographie musicale byzantine*, Leipzig, 1906.

Faisons, en terminant cette étude, quelques remarques capitales :

1° Comme dans le chant juif, *la vocalise liturgique alterne avec des passages en récits ;* quelquefois, ce n'est qu'une petite formule qui orne la fin d'un verset.

2° De quelque façon qu'on interprète ces vocalises, nous nous trouvous en présence de phrases où la *liberté d'exécution du rythme* s'impose :

a) Tantôt un rythme se reproduit régulièrement ;

b) Tantôt les rythmes divers alternent.

3° Ces papyrus gnostico-magiques contiennent *deux éléments que nous retrouvons*, l'un, avec le προκείμενον, son nom même, dans les liturgies grecques ; le second, le *térétisme,* ou répétition d'un même son, avec le même nom, ou encore celui de *klasma*, DANS LE CHANT BYZANTIN, et avec le nom de *strophicus* (*nota inflatilis*, *vox repercussa*, *vox tremula*) DANS LE CHANT GRÉGORIEN.

4° L'existence d'*une notation liturgique* basée sur un principe plus certain que celle des rabbins ; des *lettres représentant chacune un son et un temps uniques*, et *groupées par rythmes.*

5° Nous n'avons aucun moyen de connaître l'âge précis de ces mélodies que par l'âge même des manuscrits qui les contiennent ; les plus anciens de ceux-ci (Leyde) sont antérieurs au IVe siècle ; les plus récents (Berlin) ne peuvent être datés avant cette époque, ni après le VIIe siècle.

Ces chants sont donc pour nous des témoins évidents de ce qu'a été la mélodie liturgique dans des groupements religieux apparentés à la fois au judaïsme, au christianisme, au paganisme, *à l'époque même de la formation et du développement de la mélopée chrétienne.* Leur étude permet de reculer plus encore l'antiquité des principes que nous avions déduits de l'étude des monuments juifs postérieurs à cette époque.

IV. *La musique gréco-romaine.*

Devant des exemples aussi évidents de ce qu'a été la cantilène liturgique dans les milieux originaires ou voisins du christianisme, il semblerait inutile d'aller chercher ailleurs la façon dont notre chant liturgique s'est formé.

Que le préchantre juif converti importe dans l'office chrétien la mélopée de la synagogue, ou qu'un dévoyé s'égare dans les à-côtés de l'orthodoxie, la pratique du chant liturgique, ses détails mêmes, sont analogues, identiques peut-être, dans les unes et les autres de ces communautés diverses.

Cependant, développé au milieu de la civilisation gréco-romaine, le

christianisme ne pouvait l'ignorer, et à ses facteurs primitifs il faut ajouter celui de coutumes et d'un art qui influèrent tout naturellement sur ses formes extérieures.

Lorsque Cassiodore, au VI[e] siècle, donne à ses moines des conseils sur la façon d'exécuter les compositions davidiques, il emprunte la technique des musiciens de son temps : son texte est la meilleure des références sur l'éducation musicale des chantres chrétiens.

Or, quels étaient, dans les premiers siècles de notre ère, la mélodie, la rythmique, les procédés des chanteurs et des instrumentistes grecs et romains ? Nous ne sommes qu'imparfaitement renseignés sur ce sujet, car, si les traités et les dissertations sont parvenus assez nombreux jusqu'à nous, les spécimens notés de cette musique sont infiniment rares, et, à part quelques endroits à peu près certains, la lecture ou l'interprétation en sont souvent douteuses (1).

Une grave et trop fréquente méprise, chez les musiciens qui s'occupent de cet art, est de voir les choses de trop loin. On ne se rend point assez compte, dans la partie même éclairée de ceux qui se livrent à ces études, combien, vus à distance, les plans s'unifient, les accidents disparaissent, le développement enfin échappe à notre observation ; il faut y regarder de plus près.

Entre les Pythagoriciens et Aristote, entre Aristoxène et Gaudence, depuis les hymnes delphiques en l'honneur d'Apollon jusqu'à celles de Mésomède de Crète, il s'est écoulé plusieurs siècles. Or, bien qu'elle parût, par certains côtés, définitivement fixée, la musique grecque n'en suivit pas moins des lois communes à tout art, en se modelant sur la marche de la civilisation. Un simple fait précisera ce mouvement : la musique des chœurs des tragédies classiques les plus aimées, telles que l'*Oreste* d'Euripide (2), fut refaite jusqu'à deux et trois fois, de manière à se plier aux modifications et, jusqu'à un certain point, aux progrès de la culture artistique des différentes époques.

Quand nous parlons de la musique de l'antiquité classique à propos des chants chrétiens, il est urgent de ne pas confondre une rythmique ou une tonalité telles que nous l'offrent les hymnes apolloniques, avec la théorie et la pratique en cours six siècles plus tard.

(1) Le meilleur guide que l'on puisse prendre sur ce sujet est le travail de M. Gevaert : *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, et surtout l'exposition qu'il en a faite dans *la Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, in-4°, Gand, 1895, et les *Problèmes musicaux d'Aristote*, in-4°, Gand, 1903 (en collaboration avec J. C. Vollgraff) ; cependant, nous ne partageons pas complètement toutes les idées de l'auteur. On consultera également avec le plus grand fruit la thèse de M. Laloy sur *Aristoxène de Tarente*, Paris, 1904.

Les collections à consulter sont : Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652, in-8° ; *Musici scriptores graeci*, Leipzig (éd. Teubner), 1895, in-16 ; la *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, déjà citée.

(2) Denys d'Halicarnasse analyse à ce sujet un passage extrêmement remarquable pour la connaissance de la rythmique musicale dans l'antiquité. Nous le citerons plus loin.

Il faut donc, pour l'étude des origines de la musique chrétienne, chercher les références relatives à l'art grec dans les auteurs postérieurs à notre ère. Aristide Quintilien, Bacchius, Gaudence, au second siècle, Alypius au troisième, Martianus Capella au cinquième, voilà les sources principales : une mention spéciale peut être accordée à Gaudence et à Capella, dont les écrits continuèrent de servir longtemps dans l'enseignement musical.

Il est fort remarquable que ces théoriciens aient toujours conservé autant que possible les définitions en usage, tant qu'elles cadraient avec l'état artistique de l'époque. Aussi — et nous ferons la même remarque à propos des auteurs du moyen âge — avons-nous dans chaque écrit sur la musique des extraits d'écrits beaucoup plus anciens. Ces définitions, restées dans leur intégrité, modifiées, complétées, sont donc des plus utiles pour les références qui peuvent en être tirées quant à la méthode de compilation et aux sources de travail de chaque auteur.

Martianus Capella, par exemple, peut nous avoir ainsi transmis à peu près intégralement un fragment de Lasos, qui, mille ans auparavant, avait le premier rédigé un traité de musique, et établi le programme didactique sur lequel l'enseignement fut longtemps basé (1). Nous en tirons l'organisation suivante :

Partie élémentaire	*a*	Harmonique
	b	Rythmique
	c	Métrique.
Partie active	*a*	Mélopée
	b	[Rythmopée
	c	Métropée.]
Partie exécutive	*a*	Odique
	b	Organique
	c	Hypocritique.

L'*Harmonique* était pour les anciens l'étude des échelles modales, d'où on tire les formes des mélodies : l'étude de ces formes et la composition formèrent la *mélopée*.

Nous comprenons suffisamment les descriptions des échelles modales des anciens, grâce aux travaux mentionnés plus haut : en ouvrant le traité de Gaudence, ou de tel autre auteur, nous nous rendrons donc très bien compte de la forme de ces échelles (2).

(1) Gevaert et Vollgraff, *op. cit.*, p. 103.

(2) Nous ne nous arrêtons pas à la partie de l'enseignement qui traite des principaux intervalles : elle est semblable en toute espèce de musique, et ne nous intéresserait surtout que par le genre de didactique usité par les anciens maîtres.

« La première espèce d'octave, dit Gaudence, est appelée *mixolydienne* (1). » C'est une gamme avec un demi-ton au grave ; elle est formée d'une quarte et d'une quinte :

* * *
| 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1 t. |
comme : *si ut re mi fa sol la si.*

La seconde est la *lydienne*, avec un demi-ton à l'aigu ; elle est formée également d'une quarte et d'une quinte :

* * *
| 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. |
comme : *ut ré mi fa sol la si ut.*

La troisième est la *phrygienne*, avec un demi-ton du deuxième au troisième degré, et du sixième au septième ; elle est formée d'une quarte et d'une quinte :

* * *
| 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. |
comme : *ré mi fa sol la si ut re.*

La quatrième est la *dorienne*, formée des mêmes tétracordes que la première, mais en ordre inverse, quinte et quarte :

* * *
| 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. |
comme : *mi fa sol la si ut ré mi.*

La cinquième, *hypolydienne*, est dans les mêmes rapports à l'égard de la seconde :

* * *
| 1 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. |
comme : *fa sol la si ut ré mi fa.*

La sixième, *hypophrygienne*, ou *iastienne,* est dans les mêmes rapports à l'égard de la troisième :

* * *
| 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. |
comme : *sol la si ut re mi fa sol.*

La septième enfin est appelée échelle *commune*, ou encore locrienne, hypodorienne, et éolienne ; elle se divise par quarte et quinte :

* * *
| 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. | 1/2 t. | 1 t. | 1 t. |
comme : *la si ut ré mi fa sol la.*

(1) Nous transcrivons en un schéma très clair la description qui nous est donnée des échelles modales, en ajoutant les notes modernes auxquelles elles correspondent dans la gamme naturelle non transposée, sans dièses ni bémols. On remarquera que, déjà à l'époque de Gaudence, on classe les octaves en partant du bas de l'échelle.

Les anciens, par le tétracorde conjoint, connaissaient également le moyen de modifier l'un des degrés de ces échelles, celui qui correspondrait au *si* ♭ dans le tableau précédent. De plus, la musique antique supposait l'emploi de *quarts de ton*, particulièrement obtenus en divisant en deux les demi-tons naturels de la gamme.

Il en résultait trois genres, dont les divisions n'étaient point les mêmes : le *diatonique*, comme plus haut ; le *chromatique*, dans lequel on changeait la place d'un des degrés, d'un demi-ton en plus ou en moins, comme :

1 2 t.	1/2 t.	1 1/2 t.			1/2 t.	1 t.	1 t.	
mi	*fa*	*sol*♭	*la* ;	au lieu de :	*mi*	*fa*	*sol*	*la* ;

l'*enharmonique*, qui employait les quarts de ton.

Cependant, malgré ces détails, nous ignorons l'emploi précis de toutes ces gammes et genres dans la mélopée ou facture mélodique. On sait cependant que ces espèces d'octaves étaient considérées comme des gammes, avec l'emploi d'une finale placée ordinairement au grave et celui d'une note principale d'accentuation, la *mèse* ou *teneur*, qui sépare les tétracordes.

Lorsque l'échelle avait la *mèse* à la quinte de la finale, elle était dite « normale » ; « relâchée » quand elle était à la quarte. On pouvait aussi rester sur la tierce comme finale suspensive : c'était la terminaison « intense ». La gamme iastienne (*sol*) à finale intense finissait donc comme la mixolydienne (*si*). Dans la pratique des temps qui nous occupent, la septième espèce d'octave, gamme mineure avec sixte mineure, était souvent mêlée avec la troisième, gamme mineure avec sixte majeure.

Les modes dotés du préfixe *hypo* s'étendaient généralement plus au grave de leur finale qu'à l'aigu.

Dans la pratique, les mélodies conçues d'après ces gammes auraient été forcément ou trop hautes, ou trop basses, pour la plupart des voix ; on les ramenait donc par la transposition à une région moyenne ; l'ensemble et les détails du système de transposition ont reçu le nom de *tropes*. On désignait le ton servant de base à chaque trope par le nom de l'octave transposée. Il en résulta de nombreux inconvénients, dont le moindre fut la confusion entre le son base théorique d'une gamme donnée, et le ton sur lequel on la transposait. On sait que la note médiane ou mèse, qui divise chaque gamme, jouait aussi un rôle dans la transposition.

Le système des tropes subit donc diverses fluctuations : il serait peut-être difficile d'en donner une application absolument certaine pour une époque. Toutefois, une chose en ressort, c'est qu'à côté des

gammes éthiques des échelles d'octaves, existait une gamme pratique, celle des tropes, dont les degrés portaient les noms des échelles que nous avons vues, mais placés en sens inverse des premières.

Dans un autre chapitre sur la théorie de l'ancien chant chrétien, nous décrirons plus complètement le système des tropes, tel qu'il était constitué vers le cinquième siècle.

A côté de la partie harmonique et mélodique, se trouve la *rythmique* et la *métrique*, sur laquelle on s'est bien souvent fourvoyé.

Prendre les auteurs de la période qui nous occupe est encore le plus sûr des moyens pour ne pas nous égarer : s'ils nous paraissent incomplets, nous demanderons à leurs maîtres ou à leurs élèves l'explication des points obscurs.

Un premier principe domine toute la rythmique des anciens : *l'indivisibilité du temps musical.* Rien que cette affirmation formelle des vieux auteurs suffit à faire rejeter les essais d'interprétation imaginés depuis quelques années, par lesquels on prétend nous restituer une « richesse rythmique » formée de subdivisions variées, et que l'antiquité aurait connue. C'est la plus grave des erreurs : elle n'a pas d'autre fondement que la fantaisie du cerveau d'un musicien moderne, habitué aux subdivisions multiples des œuvres actuellement jouées. Ainsi les chercheurs, vers l'an 1600, se figuraient-ils faire de la musique « à l'antique », en composant dans le style récitatif et la musique d'« air » : mais au moins composaient-ils de bonne musique.

La rythmique de la musique gréco-romaine nous est connue par des textes, en eux-mêmes fort clairs, bien que les exemples manquent pour les illustrer tous. Mais le peu de phrases notées qui nous reste trouve un complément dans les pièces gnostico-magiques que nous ont révélées les vieux papyrus du IIIe et du IVe siècle, et sera plus et mieux encore confirmé par l'étude des mélodies liturgiques chrétiennes.

Aristide Quintilien surtout est le plus complet et le plus intéressant des théoriciens de la rythmique et de la philosophie musicales, dans les premiers siècles de notre ère ; ses définitions, très précises, ne peuvent laisser place à aucun doute dans la compréhension des espèces qu'il décrit :

« Un rythme donc est un assemblage de temps réunis d'après une certaine règle ; nous en nommons les mouvements *arsis* (levé) et *thesis* (baissé), bruit et repos (1). » L'*arsis* est ailleurs définie : l'emploi d'un son ou accent aigu succédant à un grave, et la *thesis* le contraire (2).

D'ailleurs, tous les théoriciens anciens de la musique ne comprennent

(1) [illegible] Arist. Quint., p. [illegible], dans Meibomius.

(2) Anonyme de la Bibliothèque de Munich, [illegible], f. [illegible] et s. ; cf. Vincent, dans *Notices et extraits des mss. de la Bibliothèque du Roi*, t. XVI, p. [illegible].

pas autrement cette combinaison élémentaire des temps dans le rythme. L'étude de la rythmique est divisée en cinq parties : des temps premiers, des genres de pieds, de la marche rythmique, des changements de rythme, de la rythmopée (1).

« Le *temps premier* est le temps *indivisible* et *bref... incomposé*,... n'étant composé d'aucune partie, il est l'unité (2) (♪).

« Le *temps composé* est celui qui peut être divisé, comme celui qui est *double* du temps premier, triple ou quadruple; cependant ce *temps rythmique* ne peut aller qu'au quadruple (3) (♫, ♪♪♪, ♪♪♪♪). »

Le pied est formé de deux parties : l'arsis et la thesis.

Nous n'entrerons pas dans le détail de toutes les espèces de pieds ; on pourra les voir en se reportant aux auteurs. Résumons avec l'un d'eux les qualités du pied :

« Il consiste, ou bien dans un rapport de durée rigoureusement déterminé, ou bien dans certaine durée manquant de rapport exact (4). » Lorsque les temps rythmiques ou composés qui forment le pied, ajoute le même traité, sont dans le premier rapport, ils sont dits *eurythmiques* ; lorsque, sans une conformité parfaite avec une rigoureuse régularité, ils peuvent y être ramenés, on les nomme *rythmoïdes* ; enfin, dans le cas où la succession des éléments des pieds ne saurait avoir le rapport exact de durée, ils sont *arythmiques*.

Il résulte des définitions précédentes diverses espèces rythmiques. Quand il y a rapport exact de durée, « il y a trois genres rythmiques : l'égal (♪ ♪) ; le sesquialtère (hémiole) (♩ ♪) ; le double (♪ ♩) ; auxquels certains ajoutent l'épitrite (♩. ♩ ou ♩ ♩.)... Certains rythmes sont nommés composés, d'autres incomposés, d'autres mixtes : *incomposés*, lorsqu'ils sont formés d'un unique genre de pieds, comme les tétrasèmes ; *composés*, lorsqu'ils sont formés de deux ou plusieurs, comme des rythmes de douze temps ; *mixtes*, ceux qui peuvent être analysés comme temps ou comme rythmes, tels les hexasèmes (5). » Ces derniers peuvent être en effet considérés comme un rythme de six temps, groupés par deux (♫ ♫ ♫), ou bien comme deux

(1) Arist. Quint., p. 32.

(2) Id. Πρῶτος μὲν οὖν ἐστὶ χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ... ἀμερὴς εἶναι... οὗτος δὲ ἀμερὴς μονάδος, οἱονεὶ χώραν ἔχει.

(3) Id., p. 33. Σύνθετος δὲ ἐστὶ χρόνος, ὁ διαιρεῖσθαι δυνάμενος, τούτων δὲ ὁ μὲν διπλασίων· ὁ δὲ, τετραπλασίων· ὁ δὲ, τριπλασίων· ὁ δὲ, τετραπλασίων· μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος.

(4) Ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος, ἢ ἀλογία ἐν χρόνοις κειμένη. Anonyme de Paris, 3027, f° 31 et s. Cf. Vincent, *op. cit.*, p. 244.

(5) Γενὴ τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία· τὸ ἴσον· τὸ ἡμιόλιον· τὸ διπλάσιον· προστιθεῦσι δὲ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον... τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μὲν εἰσι σύνθετοι· οἱ δὲ, ἀσύνθετοι· οἱ δὲ, μικτοί. Ἀσύνθετοι μὲν, οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι, ὡς οἱ τετράσημοι· σύνθετοι δὲ, οἱ ἐκ δύο γενῶν, ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι· μικτοὶ δὲ, οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι. Arist. Quint., p. 35.

rythmes de trois temps (♪♪♪ ♪♪♪), avec toutes leurs combinaisons.

Enfin, passant sur toutes les autres classifications où se complaisaient les anciens, disons que le changement de rythme, la *métabole rythmique*, est l'objet de prescriptions minutieuses. On distingue en effet qu'on peut enchaîner les éléments : « par conduite rythmique [quand on suit le même genre de rythme d'un bout à l'autre] ; par la règle des pieds, quand on enchaîne régulièrement un pied à un autre, ou à plusieurs ; ou qu'on va d'un incomposé à un mixte, d'un rationnel à un irrationnel, d'un irrationnel à un irrationnel, ou à un contraire ; ou d'un mixte à un mixte » (1).

On est ici fort éloigné de ce que nous appelons la mesure ; on l'est autant du mètre classique primitif où les éléments revenaient toujours les mêmes. Le mélange des rythmes va jusqu'à une liberté complète, tempérée toutefois par le goût artistique ; « leur usage est aussi varié que le permet la précision des règles de l'art » (2). Et encore ces mélanges, malgré leur liberté, forment-ils des classes définies ; mais plus loin encore, c'est la liberté absolue, les mélodies « coulantes », κεχυμέναι, où, même dans le style instrumental, comme chez les citharèdes, il n'y a plus de rythmes définis, plus de silences, qui coupent le chant pour cadrer avec le mètre voulu. Aussi, les savants qui se sont spécialement occupés de la matière, comme Bellermann, Vincent, Gevaert, ont-ils pu dire avec juste raison que, comme l'Église chrétienne, « l'antiquité païenne a connu aussi des mélodies qui n'avaient que le rythme libre de la prose oratoire ».

« Le mélange des mètres et la métabole rythmique furent librement pratiqués par les citharèdes... L'on sait aujourd'hui, grâce aux récentes découvertes musicales, que cette forme de composition, la coupe commatique, impliquait des cantilènes dont le dessin était subordonné à l'*accentuation* des mots... La mélopée des citharèdes primitifs n'est autre chose que la récitation semi-chantante... transformée par des intonations et des cadences régulièrement musicales en une cantilène mélodieuse... En même temps que la rythmopée acquiert des formes variées, la mélopée élargit son champ d'action,... par la fréquente décomposition des longues durées en deux ou trois intonations différentes (3). »

En résumé, nous trouvons dans la civilisation musicale, à l'âge qui

(1) Μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ, ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς· γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δεκατέσσαρας. Κατ' ἀγωγὴν κατὰ λόγον ποδικὸν, ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς ἕνα μεταβαίνῃ λόγον· ἢ ὅταν ἐξ ἑνὸς εἰς πλείους· ἢ ὅταν ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν· ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον· ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον· ἢ ἐκ τῶν ἀντιθέσει διαφερόντων εἰς ἀλλήλους· ἢ ἐκ μικτοῦ εἰς μικτόν. Arist. Quint., p. 42 ; cf. p. 55, 56.

(2) ὧν ποικίλη μὲν ἥ τε χρῆσις, καὶ ἡ ἐπ' ἀκριβὲς τεχνολογία. Arist. Quint., p. 55.

(3) Gevaert, *Probl. mus. d'Arist.*, p. 240 ; cf. p. 202, 494. Cf. Christ et Paranikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, 1871, p. cxv, sur les μέλη κατὰ χῦμα des Byzantins

nous occupe, trois grandes formes du rythme : mètres étroitement reproduits pendant toute une mélodie ; mètres ou rythmes mêlés, soit d'après des règles précises, soit d'après le goût du compositeur ; rythme libre enfin, comme celui de la prose oratoire.

Dans toutes ces formes, la plus petite fraction, le temps bref, ne subissait aucune subdivision, aucune diminution ; toutefois, suivant en cela les lois du langage, l'exécutant pouvait allonger ou diminuer un peu telle ou telle note, d'après le sens expressif ou musical de la mélodie : par exemple, un passage ainsi noté : ♪ ♪ 𝄾 pouvait-il être et était-il certainement bien souvent exécuté ♩ ♪ 𝄾. (On lira avec fruit sur ce sujet les textes nombreux recueillis par Vincent, *op. cit.*, p. 158 et s. ; 198 et s. ; et surtout 202, sur le rythme oratoire.)

Un auteur ancien nous a laissé dans sa méthode quelques spécimens de rythmes divers (1) : ils sont écrits avec la notation instrumentale du trope lydien (hypolydien). Ces exemples étant peu connus, et n'ayant été l'objet d'aucune bonne transcription (2), nous les transcrivons ici à nouveau, dans le ton primitif.

Rythme tétrasème (3) — Rythme hexasème

etc., *avec la même mélodie que précédemment.*

Kolôn hexasème — (4) Rythme oktasème

(1) L'anonyme publié par Bellermann, et réédité par Vincent, *op. cit.*

(2) Une des causes de ces transcriptions défectueuses est l'idée arrêtée chez beaucoup de musicologues de plier sans cesse à la mesure les rythmes qui en étaient le plus éloignés. Vincent a ainsi modifié des valeurs afin de pouvoir faire cadrer un rythme à onze temps dans des mesures à 3 temps !

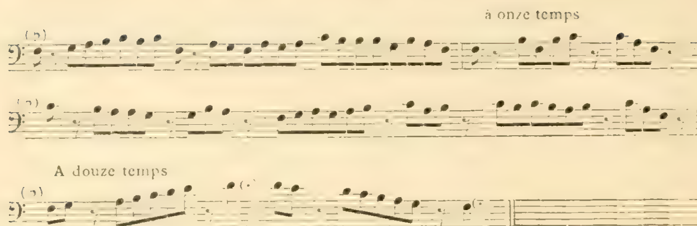
(3) La question de l'emploi du *si* ♭ étant loin d'être élucidée, dans les mélodies de ce genre, nous nous bornons à l'indiquer à la clef, entre parenthèses. On se rappellera que la gamme suivie emploie de préférence le *si* naturel ; le *si* ♭ n'est usité que dans les cas où la cacophonie se fait trop sentir entre *si* et *fa*.

(4) On remarquera la parenté singulière des deux *kolôn* qui suivent, à huit et à onze temps, avec les vocalises des graduels grégoriens, les temps vides ici marqués par les silences devenant l'allongement de la *mora ultimae vocis* (v. IIIe partie), par exemple ce fragment du répons-graduel de Noël :

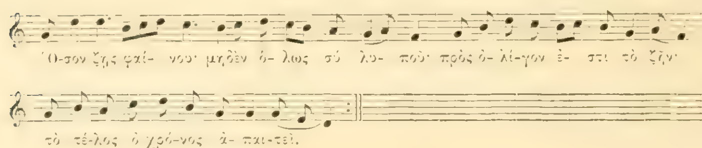
No- tum fe- cit Dó - - -

etc.

La transcription de ce passage est faite d'après les principes dits traditionnels ; ce rapprochement serait impossible si l'on appliquait à cette mélodie les procédés prônés par les « mensuralistes ».



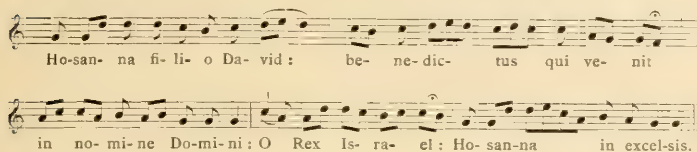
Enfin, après les exemples des traités, voici une mélodie chantée : c'est un couplet de chanson gravé sur un monument funéraire, à Tralles, en Asie Mineure, découvert il y a une vingtaine d'années. La mélodie n'en est pas douteuse ; les points indiquant les rythmes sont lisibles, mais ces points, chose curieuse, ne sont pas disposés régulièrement ; aussi les musicistes qui se sont déjà occupés de cette pièce ont-ils cherché à raccourcir ou à rallonger les diverses notes, de façon à faire tout entrer dans des rythmes uniformes. Pourquoi ? Nous donnons ici la traduction exacte de l'original, dans l'octave naturelle iastienne :



Le dernier groupe de notes est évidemment destiné à ramener la reprise des autres couplets, comme cela a lieu dans des chants du même genre, populaires ou liturgiques ; la fin de la dernière strophe devait se chanter sur la seule note tonale qui commence ce groupe.

Une singularité, et non des moindres, de l'histoire musicale, est la parenté étroite de cette mélodie avec l'une de celles de la liturgie romaine, l'antienne *Hosanna* de l'office des Rameaux, mais où les notes longues et sont résolues par des groupes de temps simples. Une seule explication est plausible : l'ὅσον ζῇς (*hoson zès*) aura donné lieu à une variation citharodique, où cette résolution des valeurs longues était la règle ; conservée dans le répertoire des instrumentistes, avec son titre seul, elle a été utilisée par le centonisateur de l'*Hosanna*, auquel le rapprochement d'*Hoson* et d'*Hosanna* aura donné l'idée de se servir du thème antique. Ainsi, plus tard, des timbres de chanson du XIVe ou du XVe siècle, dont les titres avaient survécu aux paroles, donnèrent lieu aux polyphonistes du XVIe et du XVIIe siècle d'écrire tant de messes aux titres bizarres, pour qui en ignore l'origine. Voici

l'antienne en question: la similitude s'observe jusqu'au mot *Domini* : le reste est un intéressant rappel du thème.



CHAPITRE II

LES FORMES ORIGINELLES DE LA MUSIQUE CHRÉTIENNE

I. *La psalmodie aux trois premiers siècles. Les origines de la liturgie latine.*

On a voulu imaginer ce qu'aurait pu être la musique chrétienne des premiers âges, aussi bien que celle qui se fixa par la suite : trop souvent, on édifia sur ce terrain des « constructions aprioristiques », ainsi que le dit excellemment un des meilleurs juges en la question (1).

En réalité, ce qu'a été le chant de l'Église ressort suffisamment de ce que l'examen des sources originales nous révèle. Le christianisme entrant en contact avec le monde gréco-romain, apportant avec lui des formes d'art judéo-orientales, se trouvait en face d'une technique et de formes musicales en partie différentes de ce que ses origines premières lui avaient légué.

Réunir les unes aux autres, expliquer au moyen des théories en cours ou appliquer à ces mêmes théories les thèmes que lui avaient transmis traditionnellement les musiciens juifs, telle fut donc la tâche des chantres chrétiens pendant au moins quatre siècles. De ce travail devaient évidemment surgir des formes nouvelles, et d'autant plus que les langues liturgiques allaient agrandissant leur cercle.

Le culte traditionnel de l'ancienne synagogue se servait de la vieille langue hébraïque pour le chant des psaumes et la lecture des Livres saints. Mais la version grecque alexandrine dite des Septante et celle d'Aquila, répandues chez les juifs hellénistiques, la version syriaque du second siècle, connue sous le nom de Peschito, d'autres peut-être que nous ignorons, tendaient à supplanter l'original hébreu.

Nous ne savons point, il est vrai, d'une façon précise, si ces versions ne servaient qu'à l'usage privé de l'Écriture sainte, à son étude à l'aide

(1) Dr P. Wagner, N[illegible], [illegible] en Suisse, 1905, gr. in-8. L'auteur répond excellemment aux théories imaginées par Dechevrens, Houdard etc., en montrant, une fois de plus, qu'elles n'ont pas de racines dans l'histoire de l'art, malgré la manière ingénieuse dont elles sont présentées et soutenues. Une autre excellente [illegible] Graz, [illegible].

d'un langage plus familier, ou si elles étaient autorisées pour l'office liturgique.

Cependant, à examiner l'emploi de la langue grecque chez tant de communautés juives de la Diaspora, à voir comment une multitude de ces communautés s'est convertie à la foi chrétienne, abandonnant aux juifs de la nouvelle dispersion l'usage exclusif de l'hébreu et du chaldaïque, il est permis de supposer assez justement que lesdites communautés employaient ordinairement la langue grecque pour leur liturgie traditionnelle (1).

Les prédicateurs de la foi chrétienne suivirent les habitudes des synagogues. L'Église de Jérusalem, formée exclusivement d'israélites pendant de longues années, dut conserver plus exactement que d'autres les observances originales. Quand, après la destruction de la ville par Adrien, elle se reforme dans la nouvelle Ælia, les éléments grecs dominent et leur langue, la κοινή, l'emporte sur les dialectes sémitiques : il est presque certain cependant que la tradition liturgique survécut dans sa plus grande partie. Aux siècles suivants, c'est toujours sur Jérusalem que la chrétienté fixe les yeux, et quand Rome cherche à organiser définitivement son service liturgique, et particulièrent le « cursus » psalmodique, c'est dans la ville sainte qu'elle va chercher ses modèles (2).

Il est naturel de penser que l'habitude de la langue grecque ne fut pas sans influer sur les cantilènes hébraïques, au texte original desquelles elle substituait sa traduction ; que, d'autre part, à de nouveaux textes liturgiques en grec, une mélopée de style grec fut unie. Enfin, lorsque Rome, au cours du IIIe siècle, emprunta à d'autres Églises l'usage du latin, ces modifications durent s'accentuer.

Cependant il ne faudrait pas s'exagérer l'importance de ces transformations. Établie partout sur des bases identiques, tournant dans un même cercle, mêlant ici et là ses éléments divers, la musique chrétienne devait rester une, et les accidents extérieurs que le changement de la langue chantée amenait n'étaient en somme que des détails : l'ensemble subsistait dans ses grandes lignes.

En commençant l'étude de cette musique, il est facile de se rendre compte des conditions auxquelles elle devait obéir, c'est-à-dire ce que le dépouillement des sources d'origine nous a révélé.

Résumons donc à grands traits les résultats déjà obtenus.

La TONALITÉ est ordinairement *diatonique* ; rarement on emploie le chromatique et l'enharmonique, jamais dans le culte soit judaïque, soit gnostique.

(1) Cf. les passages de Philon déjà cités, pages 4 et 17. D'autres textes favorisent également cette conclusion.

(2) Dom Cabrol, *Les Églises de Jérusalem, la discipline et la liturgie au IVe siècle*, Paris, 1895, in-8° (étude sur la *Peregrinatio*).

Les gammes sont celles que l'antiquité a classées, soit toute octave qu'on peut former sur chacune des notes de la gamme naturelle. Dans les chants directement tirés ou imités de la synagogue, tels que les mélodies vocalisées des psaumes, deux gammes l'emporteront sur les autres : celle de *la*, celle d'*ut* ou de *fa*. Enfin toutes ces mélodies connaîtront l'usage de la *modulation* au moyen du *si* ♭. On emploiera également l'octave de *mi* avec ♭ (page 27), qui n'est autre que l'échelle mixolydienne changée de place (base *mi*, au lieu de *si*).

La RYTHMIQUE a plusieurs points communs dans la musique juive, gnostique ou grecque.

Le *temps* premier est *indivisible*, et *égal* à lui-même, par exemple la ♪ ne peut jamais se résoudre en valeurs plus petites.

Les temps s'unissent en formant des *rythmes* soit *égaux* : 2 + 2 + 2 + 2, etc. ; 3 + 3 + 3 + 3, etc. ; 5 + 5 + 5 + 5, etc. ; soit *inégaux* : 2 + 3 + 2 + 4 + 7 + 3, etc. Certains chants, en forme de récitatif, suivront le mouvement de la parole, et leur rythme devient surtout sensible par l'*observation de l'accent tonique*.

Le STYLE liturgique juif ou gnostique est *vocal* ; les Grecs employant la cithare comme principal instrument d'accompagnement, le style citharodique a pu fortement influer sur les mélodies purement vocales. Mais déjà le style musical du Temple avait subi une influence analogue, dont nous constatons l'effet dans la vocalise liturgique de la synagogue ou de l'église. Deux points réunissent ces genres divers :

a) La *variation* sur un thème, variation qu'on obtient soit en décomposant les valeurs longues : ♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪♪, à la place de ♩ ♩. 𝅗𝅥, soit en amplifiant le thème au moyen de nouveaux rythmes ;

b) La liberté de la contexture rythmique.

Tantôt le chant sera récitatif, coupé ou non de passages vocalisés, ou même presque entièrement vocalisé (style oriental) ; tantôt, syllabique, il se revêt d'une mélodie bien ordonnée, dont les éléments divers se contrebalancent avec une certaine égalité (style grec).

Tel est, en résumé, le cadre qu'offrait aux chantres chrétiens la source judaïque ou orientale jointe à l'art hellénique. Telles sont donc les formes qu'a suivies la mélodie ecclésiastique dès ses origines, et que nous retrouvons, hâtons-nous de le dire, dans ses développements. *A fortiori*, tout système qui exclurait ces éléments primordiaux, ou qui en imaginerait d'autres, doit être rejeté comme purement subjectif, sans base fondée sur la nature réelle des choses.

Ce que l'histoire nous a conservé de plus certain sur le chant chrétien primitif, c'est une documentation purement extérieure, en ce sens qu'elle ne nous donne point de détails sur la mélodie non plus que sur le rythme, mais sur le style général et la manière d'interpréter.

La base du chant à exécuter, c'est le livre des psaumes, avec les autres cantiques de l'Écriture sainte.

Dès l'origine du christianisme, nous avons vu Paul rappeler les fidèles au chant de ces psaumes et de ces odes. Un texte syriaque peu connu, présenté comme la traduction d'une lettre du pape saint Clément, à la fin du premier siècle, nous renseigne sur une des façons dont les chrétiens de son temps se servaient des psaumes. Le texte est assez précieux, en nous montrant qu'il s'agit là d'une véritable exécution musicale, et même d'une exécution d'un genre particulier :

« Et ainsi dans les festins des païens ne chantons pas les psaumes, et ne lisons pas les Écritures, de peur de paraître semblables aux musiciens, citharèdes, chanteurs et diseurs de bonne aventure, qui exercent leur art pour une bouchée de pain ou un mauvais vin mêlé, quémandé de façon peu noble ; il ne convient pas que nous chantions ainsi les cantiques du Seigneur dans la terre étrangère (1). »

C'est à la même époque que Pline le Jeune, dans son rapport célèbre à Trajan sur les chrétiens de la province de Bithynie, dont il était gouverneur, mentionne comment ces chrétiens « avaient coutume de se réunir à jour fixe pour dire un chant au Christ, comme à Dieu (2) ». On a proposé de voir ici une allusion au cantique *Gloria in excelsis Deo*, l'un des plus anciens de la liturgie, d'autant plus que dans l'apologie d'Aristide, découverte il y a peu d'années (3), on lit : « Chaque matin et à chaque heure, à cause de la bonté de Dieu envers eux, ils le louent et le glorifient. » C'est à rapprocher en effet du *Laudamus te..., glorificamus te,... propter magnam gloriam*, de la grande doxologie.

Mais tous ces textes, à défaut de renseignement purement musical, nous prouvent que les premiers chrétiens chantaient, et chantaient en pleine persécution.

Un siècle plus tard, Clément d'Alexandrie, très bien renseigné sur la pratique musicale, nous donne, comme l'auteur précédent, d'intéressants détails sur l'usage de la musique chez les chrétiens de son temps ; s'il indique les instruments de musique comme pouvant être utilisés au délassement, après les repas par exemple, il montre qu'à l'église ils ne conviennent pas (4). Tous les Pères plus récents appuient sur cette exclusion des instruments pour le culte liturgique : la musique de l'office est purement vocale.

Clément d'Alexandrie condamne pareillement le genre chromatique, bon pour les débauches des courtisanes, et qui ne saurait convenir à

(1) Saint Clément, ép. II aux vierges (*Patr. Gr.*, I, 431-433).

(2) Quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem. Plin. *Epist.* x, 97.

(3) *Textes and studies*, I, n° 1, sec. edit., Cambridge, 1893, p. 93. Ce rapprochement heureux a été proposé par Dom Cagin, *Paléographie musicale*, V, 17.

(4) *Paedagog.* II, 4 (*Patr. Gr.*, t. VIII, col. 443).

des chrétiens (1). Semblable prohibition est portée par les autres Pères : on le remarquera toutefois, c'est surtout en Orient que ces abus sont visés ; jamais en Occident il n'y eut à empêcher les chrétiens d'introduire à l'église les mollesses chromatiques et les autres habitudes de la musique païenne, tels que les chants rythmés par les claquements de main, ou composés pour des chœurs de femmes remplissant un office liturgique (2).

Laissons donc de côté ces abus où retombaient facilement les églises orientales et poursuivons l'historique de la psalmodie dans ses rapports avec les contrées occidentales.

De bonne heure, les chrétiens des pays latins firent une traduction à leur usage ; on la connaît sous le nom de *Vetus Itala* (vieille italique) ; toujours conservée pour le chant du psautier à Saint-Pierre de Rome, c'est à elle et à des versions analogues que furent empruntés les textes mis en musique pour l'office romain pendant plusieurs siècles du moyen âge, *sauf* — et ceci est de grande importance — *pour les textes choisis sous l'inspiration du pape Grégoire le Grand*, qui à l'ancienne version préféra la Vulgate.

La vieille italique ne paraît avoir acquis droit de cité à Rome que par l'usage, au moment de la substitution, peut-être progressive, de la langue latine à la langue grecque employée dans l'usage ecclésiastique.

Le grec, qui en effet était, sinon parlé, du moins compris, à Rome, par une grande partie de la population, demeura jusqu'au cours du IIIe siècle la langue religieuse chrétienne.

Les inscriptions tumulaires, les devises des vases sacrés trouvés dans les cimetières souterrains, les écrits intéressant la liturgie, nous montrent l'emploi étendu du grec.

Au Ier siècle, le pape saint Clément, écrivant en grec, insère dans une de ses lettres tout un passage de forme liturgique (3), dont une partie est conservée dans les rites des églises dépendant du patriarcat d'Alexandrie ; nous retrouvons d'autres oraisons de ces rites, dont l'original est grec, dans le vénérable texte latin du livre *De sacramentis* (4), prototype du canon romain de la messe.

Encore au début du IIIe siècle, les Canons d'Hippolyte, déjà mentionnés, paraissent avoir eu force de loi à Rome, et ils contiennent beaucoup de choses liturgiques, dont on retrouve certaines à la fois dans cette ville et à Alexandrie.

C'est peu après ce moment que nous croyons pouvoir constater pour

(1) *Paedagog.*, *loc. cit.*

(2) Comme à Antioche au IIIe siècle (lettre synodale pour la déposition de l'évêque Paul de Samosate, en 272, Mansi, *Concilia*, I, 10.., 1098), à Milet, au commencement du IVe (Théodoret, *Patr. Gr.*, LXXXII, 1276).

(3) Cf. Duchesne, *l. c.*, D. Cabrol, *Livre de la prière antique*, sup. cit., p. 18.

(4) Cf. article *Alexandrie* (liturgie d'), *Diction. d'arch. chrét.*, col. 1191 et s.

la première fois l'existence de la liturgie latine. Pour les différentes prières litaniques, en particulier, l'ère des persécutions s'impose, et même à une date très haute (1) ; il est beaucoup de cas où il en est de même. Des oraisons, des préfaces, des messes entières de martyrs, de stations à leur mémoire, sont ainsi datées par les allusions qu'elles renferment (2) ; et non seulement dans les Sacramentaires romains, mais aussi dans les autres.

Le service liturgique était donc déjà constitué au moins à la dernière époque des persécutions.

Or, si les persécutions ont duré trois siècles, le grec a été la langue officielle pendant deux. De Maximin (ann. 235) à Constantin, elles ont été à peine interrompues. Ce serait dans les rares interruptions des poursuites contre les chrétiens que les messes latines en question auraient été mises en usage : peut-être l'époque de Félix Ier convient-elle à cet essor.

Mais, de ce que ces messes suivent un ordre liturgique rigoureux, il s'ensuit que le cadre auquel on les appliquait leur était antérieur : cadre dont l'institution nécessite une période de calme relatif, propice en tout cas à tout genre d'organisation ; une seule série d'années répond à ce desideratum, c'est de 211 à 235, de Septime Sévère à Maximin.

Alors régnaient les saints papes Zéphyrin, Calliste, Urbain, ouvrant pour la *première fois* une série presque ininterrompue de papes *romains* d'origine ; dans les temps précédents, ceux d'origine grecque étaient plus fréquents. L'Église jouissait alors d'une liberté relative, et les fidèles pouvaient bâtir ostensiblement des églises.

C'est pour nous, à n'en pas douter, le temps vers lequel a dû non seulement entrer en vigueur l'usage de la langue latine dans le service liturgique, mais encore se former l'*ordo* latin, avec son cadre, ses lois de variations euchologiques, s'étendre dans tout l'Occident, où ses caractères spécifiques deviennent plus nettement accusés, et finalement, quand les persécutions sont redevenues plus fortes, être suffisamment en possession pour offrir aux liturgistes assez de messes à l'exemple desquelles ils puissent désormais célébrer, avec une certaine fixité rituelle, les anniversaires des nouveaux martyrs.

Et s'il fallait plus nettement préciser l'époque originelle de cette liturgie latine, nous la placerions volontiers au temps du pape Calliste.

Les documents précis et contemporains nous font défaut, il est vrai, et les traditions romaines recueillies dans le *Liber Pontificalis* sont le seul guide que nous ayons sur la question. Bien que, sur divers points,

(1) Elles renferment en effet des invocations pour les chrétiens condamnés à la prison, à l'exil, aux mines (spécialement les litanies du Carême dans la liturgie de Milan).

(2) Cf. Dom Guéranger, *Instit. liturg.*, III, pag. 29 et seq. (2e édit., 1883).

leur authenticité soit douteuse, ils nous révèlent cependant le fond de ce qu'on croyait à Rome aux ve et vi^e^ siècles.

Or, c'est précisément aux saints papes Zéphyrin et Calliste qu'on fait surtout honneur de l'organisation principale de la messe (1) avec l'assistance des prêtres autour de l'évêque, de celle du jeûne solennel qui devint celui des Quatre-Temps (2), de l'édification d'une basilique dédiée depuis à la mémoire de la sainte Vierge, Sainte-Marie *in Trasterere* (3). Si la tradition, en ce qui concerne l'origine de cette basilique, est battue en brèche par l'érudition moderne, qui ne voit en elle qu'une fondation du pape saint Jules, au ɪvᵉ siècle (4), *iuxta aream Callisti*, elle acquiert une nouvelle force dans la présence, au rite romain le plus ancien que nous connaissions, d'une *station* liturgique en mémoire de la sainte Vierge, le 1er janvier, en cette même basilique, et la liturgie actuelle en fait toujours mention.

Nous n'avons point le dessein de conclure à la véracité de la tradition, mais à montrer sa connexion avec d'autres faits. Le précédent en est un : en voici un autre.

En cette fête, le premier chant solennel de la messe est écrit sur ces paroles du ps. 44 : « *Vultum tuum deprecabuntur*, etc. : *Tous les riches de ton peuple t'adoreront* », et la suite du psaume continue : « *ils viendront avec leurs présents* ». Cette antienne, qui fait maintenant partie du commun des Vierges, était d'abord réservée à la fête du 1er janvier, et s'appliquait exclusivement à la Vierge Marie. Si nous cherchons une documentation ancienne de ce sens mystique, nous la trouverons dans les peintures des cimetières souterrains de Rome, et particulièrement celui de Calliste ; c'est une représentation de la Vierge avec l'Enfant Jésus, ou parfois seule, assise sur un trône, et recevant l'adoration de trois, quatre ou plusieurs personnages richement vêtus, lui apportant leurs présents (5).

C'est, nous semble-t-il, à une peinture de ce genre que se réfère l'évêque Abercius de Hiérapolis, dans son épitaphe célèbre (6) : « C'est lui qui m'envoya [de l'Orient] à Rome contempler la majesté souveraine, et voir une reine aux vêtements d'or et aux chaussures d'or... Partout elle m'a servi en nourriture un poisson (7) de source, très grand, très pur, etc. »

(1) *Lib. Pontif.*, ed. Duchesne, I, 61, 141.
(2) Id.
(3) *Id.*, p. 141, note 5 ; cf. p. 206, n° 5.
(4) Id., p. 206 ; cf. de Rossi, *Bullettino d'arch. crist.*, ann. 1866, p. 93.
(5) Cf. H. Maruchi, *Eléments d'archéologie*, I, 319 ; et un article du même auteur, avec nombreux fac-similés, dans la *Revue du Monde catholique illustré*, Paris et Rome, janvier 1903.
(6) Voyez *Abercius*, par Dom H. Leclercq, dans le *Dictionn. d'arch. chrét. et de lit.*, c. 66 et s.
(7) Ἰχθύς, anagramme de Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, Jesus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, symbole cher aux premiers chrétiens pendant les temps de persécution.

Quoi qu'il en soit, avec cette représentation, le texte *Vultum tuum* est directement visé, et ce rapprochement était très fréquent en plein III[e] siècle ; au IV[e], il l'est beaucoup moins. A n'en pas douter, l'usage de se servir du texte *Vultum tuum* dans la liturgie peut remonter à cette époque lointaine.

Quant à l'organisation des jeûnes solennels des samedis, on remarquera que le rédacteur du *Liber Pontificalis* n'en fait pas les Quatre-Temps, mais nous révèle ainsi que l'on avait souvenance à Rome d'une ordonnance liturgique antérieure aux Quatre-Temps. On trouve trace de ceux-ci seulement au temps de saint Léon, vers le milieu du V[e] siècle, mais les jeûnes divers réunis sous ce nom existaient bien auparavant, comme le montrent des textes que nous avons cités ailleurs (1). Les chants du samedi, dans ces jeûnes solennels, ont, soit par leur ordonnance générale, soit par leur caractère propre, une marque d'antiquité indéniable. C'est encore à l'heure actuelle la seule messe qui ait conservé, dans le beau *Benedictus es*, un *psalmus responsorius* en chant simple, avec son répons dit par la foule.

Nous ne disons pas que, précisément, ces chants se soient trouvés fixés dès le III[e] siècle, mais certainement l'usage de leur texte, sur le thème musical original, peut être daté de cette époque.

II. *La psalmodie au quatrième siècle. Antiennes et répons.*

C'est à la fin du même siècle ou au début du suivant qu'un nouvel usage s'établit dans l'Église orientale : celui du chant choral des psaumes. Jusqu'alors la récitation ou le chant modulé était réservé au soliste, le chœur se bornant à ajouter le refrain. Déjà cependant, les thérapeutes de Philon avaient-ils chanté les psaumes à deux chœurs ; mais il ne paraît point que cette habitude ait passé dans les assemblées chrétiennes, quoiqu'un historien en attribue l'introduction dans l'Église à saint Ignace, second évêque d'Antioche (2).

Le plus grand nombre et les plus décisifs des textes sur l'origine de la psalmodie en chœur (3) nous amènent dans les chrétientés syriennes voisines de la Perse, en même temps que naissent les hymnes à formes hirmiques et strophiques destinées à être chantées par les fidèles. Saint Ephrem, le diacre d'Édesse, paraît avoir été le principal auteur de cette innovation, partie nécessitée pour intéresser les fidèles par

(1) Voir pages 13 et 48.
(2) Socrate, *Hist. eccl.*, l. VI, c. VIII (*P. G.*, LXVII, 889).
(3) Réunis pour la première fois par Dom Cagin, dans *Paléogr. musicale*, t. VI, p. 19-20.

leur participation suivie au chant liturgique, partie pour les détourner des hérétiques qui avaient imaginé des choses analogues.

Ce fut entre les années 348 et 358 (1) que le nouvel usage s'introduisit dans les chrétientés grecques, à commencer par Antioche, dans des circonstances analogues sans doute à celles des Églises de Perse, mais pour la première fois détaillées dans les récits des historiens qui nous les ont rapportées (2).

Antioche, la ville riche et luxueuse, la grande métropole syrienne, lien entre l'Hellade et l'Orient, devait certainement avoir appliqué aux offices liturgiques une partie des immenses revenus dont, sous la persécution même, l'évêque Paul de Samosate avait si indignement usé (3), que l'empereur romain lui-même avait dû intervenir au procès entre l'église et l'évêque, au point de vue civil, tandis qu'au religieux celui-ci était excommunié (ann. 269).

Mais il semblait que la richesse d'Antioche et de son église dût influer sur ses pasteurs, et, trois quarts de siècle après, les hérétiques ariens peuvent entraîner toute une partie de la population sans que l'évêque Léontios tente autre chose contre eux qu'un mol essai de résistance.

Le clergé, en général, n'était peut être pas beaucoup plus zélé, quand Flavien et Diodore, membres d'une confrérie d'ascètes, et dont l'un au moins était laïque, eurent l'idée d'associer le peuple pratiquant à l'office des ascètes, qui, imitant l'usage, nouveau alors, des solitaires, se réunissaient souvent la nuit pour chanter tout ou partie du psautier.

A l'imitation de ce qu'on pratiquait dans les églises de langue syrienne, peut-être même dans celles qui appartenaient au territoire d'Antioche, les ascètes, au lieu de laisser au lecteur le récit du psaume, le confient aux fidèles, partagés en deux demi-chœurs alternatifs, l'un, des hommes, l'autre, des femmes et des enfants, tandis que tous se réunissent pour chanter l'*alleluia*, ou quelque refrain nouveau, remplaçant ou accompagnant les antiques *akroteleutia*, *ephymnia*, *hypakoai*, *akrostikhiai*.

Ce genre d'exécution était désigné par les anciens sous le nom d'*antiphonia*, *antiphonon melos*, « mélodie en écho » ; ce nom pouvait donc s'appliquer soit à l'alternance des chœurs, se faisant écho en répétant la mélodie à l'octave, soit à leur union dans le refrain. Ce refrain prit lui-même souvent le nom d'*antiphonon* ou « antienne », lors même qu'on l'exécutait seul, sans les versets du psaume.

C'est à l'occasion de Flavien et de Diodore, devenu plus tard évêque

(1) Dates de Dom Cagin, *loc. cit.*

(2) Théodoret, *Hist. eccl.*, l. II, c. IX (*P. G.*, LXXXII, 1057); Nicétas, *Thesaur. fid. orthod.*, l. V, c. XXX, citant Théodore de Mopsueste (*P. G.*, CXXXIX, 1390); Socrate, *l. c.*; Sozomène, *Hist. eccl.*, l. VIII, c. VIII (*P. G.*, LXVII, 1536-1537).

(3) Eusèbe, *Hist. eccl.*, l. VII, c. XXX (*P. G.*, XX, 709, 712, 719).

d'Antioche, qu'on voit apparaître le chant de la petite doxologie *Gloria Patri*, etc. Elle était un de ces refrains nouveaux qui se chantaient en antiphonie, et l'original a pu en être emprunté, en le modifiant, aux hérétiques. Cependant, remarquons que les Canons d'Hippolyte prescrivent déjà, un siècle et demi plus tôt, comme doxologie des oraisons : *Gloria tibi Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, in saecula saeculorum. Amen.* Mais rien ne nous dit que cette règle ait été connue en Syrie.

L'entreprise de Flavien et de Diodore eut un tel succès qu'elle se répandit dans toutes les contrées chrétiennes, tellement qu'un demi-siècle après, c'est-à-dire vers la fin du ɪvᵉ siècle, la plupart des Églises importantes l'avaient adoptée.

A Milan, l'introduction des nouveaux usages se fit en l'an 386, sur l'ordre de saint Ambroise, dans des circonstances analogues à celles de Syrie et d'Antioche. A Constantinople, c'est saint Jean Chrysostome qui les importa en 390.

A Rome enfin, les traditions les plus certaines, éclairées par les recherches des spécialistes, fixent au pontificat de Damase (366-384) l'organisation de la liturgie et du chant :

« Il ordonna le chant des psaumes jour et nuit dans toutes les églises ; il le prescrivit aux prêtres, aux évêques et aux moines (1). » — « Si l'*alleluia* est dit ici (à la messe), on dit que c'est le bienheureux Jérôme qui l'emprunta à l'Église de Jérusalem au temps de Damase (2). » — « Le premier, le bienheureux pape Damase, avec l'aide du prêtre saint Jérôme, institua et ordonna l'ordre ecclésiastique, décrit d'après celui de Jérusalem (3). »

Il semble donc, malgré l'absence de documents contemporains, qu'on peut admettre la tradition. Saint Damase eut, en effet, la part la plus active dans l'organisation de l'Église romaine à la fin du ɪvᵉ siècle ; saint Jérôme, qui revisa et refit les traductions latines des Livres saints, fut l'aide de Damase, qui le choisit pour secrétaire du grand concile romain de 382 ; peut-être ce concile lui-même fut-il le signal de l'adoption à Rome des nouvelles coutumes (4).

On peut noter qu'en cette occasion un nombreux clergé grec et syrien

(1) Constituit ut *psalmos die noctuque* canerentur per omnes ecclesias, qui hoc praecepit presbyteris vel episcopis vel monasteriis. *Lib. Pont.*, éd. Duchesne, I, pag. 213.

(2) Ut *alleluia* hic diceretur, de Hierosolymorum Ecclesia ex beati Hieronymi traditione tempore beatae memoriae Damasi Papae traditur tractum. S. Grégoire le Grand, ep. 12 (l. IX ; *Patr. Lat.*, t. LXXVII, col. 596).

(3) Primus, beatus Damasus Papa, adiuvante sancto Hieronymo presbytero, ordinem ecclesiasticum... instituit et ordinavit. *Qualiter monasteriis in Rom. Eccl. constitutis est consuetudo* (*De prandio monachorum*) ; édité par Gerbert, *Monum. liturg. vet. Alemann.*, San-Blasii, 1788 (*Patr. Lat.*, t. CXXXVIII, col. 1347) ; réédité par Batiffol, *Hist. du bréviaire romain*, p. 349-50, Paris, 1893.

(4) Dom Baeumer, *op. cit.* ; Mgr Batiffol, *op. cit.*

vint se réunir au clergé romain, pour fixer des points disciplinaires.

Quant à l'organisation liturgique de Rome d'après celle de Jérusalem à la même époque, c'est maintenant un fait hors de doute depuis les études auxquelles a donné lieu la publication de la *Peregrinatio* (*Etheriae*) (1).

En résumé, le chant des psaumes donne lieu, au IIIe et au IVe siècle surtout, à de nouvelles formes musicales et liturgiques.

A l'ancien chant, simple ou orné, mais réservé au soliste avec réponses du chœur (*responsorium*), on ajoute l'antiphonie ou l'antienne (*antiphona*), dans laquelle deux chœurs alternent avant de se réunir.

En même temps, au simple verset ou fragment de verset chanté en répons, on substitue en divers cas un texte autre que celui tiré du psaume ; ce texte peut être soit emprunté à un autre livre de l'Écriture, soit entièrement de composition ecclésiastique.

Cette habitude nouvelle eut forcément une répercussion importante sur la musique : à l'antique répons convenait le quasi-récitatif de la psalmodie ordinaire ; au refrain plus long et mieux ordonné de l'antiphonie, une mélodie plus recherchée devenait nécessaire (2).

Sur quelles bases s'établissaient donc alors ces nouvelles coutumes ?

Est-il possible de déterminer, dans une certaine mesure, les textes alors chantés, anciens ou nouveaux, et le genre musical auquel ils donnèrent naissance ? Nous le croyons.

Aux descriptions des Pères du IVe siècle répond en effet parfaitement l'organisation des livres liturgiques que nous ne connaissons cependant que par des exemplaires plus récents.

Prenons les nombreux passages où saint Augustin a relevé des textes chantés soit en antienne, soit en répons (3). Ces textes, surtout lorsqu'ils sont tirés du psaume, sont très courts. Or, ***nous en retrouvons une grande partie dans le chant romain ou dans l'ambrosien***, précisément dans le fonds le plus ancien de ces liturgies.

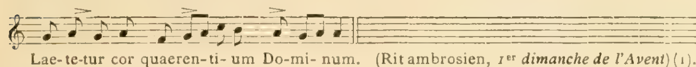
Dans l'une et l'autre, ils sont caractérisés par un chant très simple, presque syllabique, qui ne souffre aucune difficulté d'interprétation, et est très voisin du récit psalmodique. En voici quelques-uns ; nous ne pouvons affirmer que la mélodie soit contemporaine des citations faites par saint Augustin ; il y a toutefois de grandes chances pour qu'il en soit ainsi, ces très courts refrains faisant partie du fonds primi-

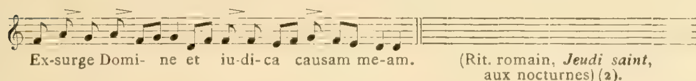
(1) Dom Cabrol, *op. cit.* Voir l'article de Dom Ferrotin dans la *Revue des questions historiques* et la plus récente thèse d'Anglade (1905).

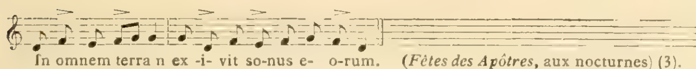
(2) On consultera avec intérêt l'étude de Dom H. Leclercq sur l'*Antienne*, dans le *Dictionn. d'arch. chrét. et de lit.*, col. 2282 et s.

(3) Voyez la remarquable étude de Dom Cabrol sur la liturgie de l'ancienne Église d'Afrique, même *Dictionnaire*, fasc. III, Paris, 1903, surtout col. 638.

tif emprunté directement au psautier et répété fidèlement chaque semaine pendant de longs siècles, dans les églises les plus importantes. Pour nous ils représentent, à n'en pas douter, de très antiques réclames du chant, appartenant plutôt même à l'âge des répons en chœur qu'à celui de l'antiphonie. Et soit dans le répertoire romain, soit dans le milanais, on en trouve encore des centaines du même genre, exécutés ici et là de semblable façon.









Dans les textes grecs du rit byzantin, on pourrait faire un semblable relevé : bornons-nous seulement à citer les *antiphona* ordinaires du début de la liturgie, ceux qui accompagnent les psaumes et les cantiques du canon dominical ; on pourra consulter à ce sujet soit les livres liturgiques de ce rit, comme l'Ὡρολόγιον, soit une liste très ancienne publiée par le cardinal Pitra, rééditée et complétée récemment (5).

Dans ce rit, comme dans les rits latins, la mélodie est syllabique ou à peu près, et le texte, également en prose, rythme donc lui-

(1) Antiphonaire ambrosien du Musée Britannique (XIe siècle), additional 34,209, p. 3. (Publié en phototypie dans la *Paléographie musicale*, t. VI.)

La transcription de cette pièce et de toutes les autres que nous citerons est faite d'après les principes dits traditionnels, en usage aussi bien dans le rit romain que dans l'ambrosien de Milan, le mozarabe de Tolède, ou le byzantin. Cette tradition universelle s'accorde, dans les différents rits et les diverses notations, à donner à chaque signe simple une même valeur brève, et à n'allonger que les notes qui marquent les coupes de la phrase. Dans la partie de cet ouvrage qui étudie *la Théorie et les théoriciens*, nous examinerons les textes originaux qui représentent l'antique tradition du chant.

(2) Antiphonaire du B. Hartker (fin du Xe siècle), Saint-Gall, 390-391 (publié en phototypie dans la *Paléogr. music.*, série monumentale, dont nous citerons ici la pagination), page 179.

(3) Hartker, p. 360.

(4) *Id.*, p. 100.

(5) Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fasc. VIII, Paris, 1905, col. 2301 et s.; et P. L. Petit, art. *Antiphone dans la liturgie grecque*, même ouvrage, col. 2407-2408.

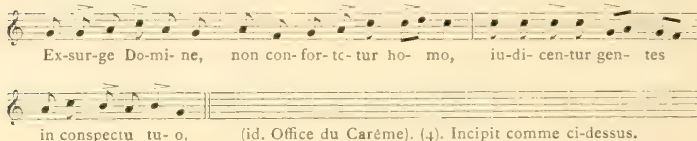
même le chant, ainsi que dans les précédentes transcriptions (1).

Les chants psautiers, dans les divers rits, contiennent des petits textes très courts de ce genre : ils se distinguent parfois à peine du récitatif, reposant sur trop peu de notes pour qu'ils puissent souvent être attribués à telle ou telle octave modale.

A côté de ces très petites antiennes, qui ne sont, pour certains psaumes, que le mot *alleluia*, se trouvent des refrains un peu plus longs, formés de deux ou rarement trois petites phrases, dont le rythme et la tonalité sont très précis, dans le genre des quelques mélodies profanes que nous ait conservées cette époque (2).



(Rit ambrosien, office de l'Avent) (3). Incipit cité par saint Augustin.



(id. Office du Carême). (4). Incipit comme ci-dessus.

Cette seconde espèce est apparentée à des *chants* du même genre *non tirés du psaume*, et usités pour les fêtes des saints. Nous pensons que la première espèce représente exactement l'antique *ephymnion* ou *hypakoe*, et la seconde l'appoint que la création de l'antiphonie nécessita, dans la seconde moitié du IVe siècle.

Le psautier ordinaire de l'office romain contient des antiennes de ces deux espèces : ce qui est dit ici suffira à les distinguer (en exceptant toutefois les antiennes des cantiques évangéliques *Magnificat* et *Benedictus* (5)).

Cependant, il faut se garder de vouloir trop préciser : il est telle *hypakoe* dont la coupe littéraire, très ancienne, déterminera une modu-

(1) La mélodie traditionnelle du chant byzantin n'offre pas assez de preuves critiques de son ancienneté, même relative, pour que nous la reproduisions ici. Voici seulement un fragment tiré de l'office de nuit : on voit qu'il rentre tout à fait dans le style ici étudié.

Ἑιρμολόγιον, éd. de Constantinople, page 464.



(2) Cf. Gevaert, *Mélopée*, *op. cit.*

(3) Edit. s. cit., p. 27.

(4) *Id.*, p. 251.

(5) Voir le dernier chapitre de cet ouvrage.

lation musicale plus importante qu'une autre plus moderne : par exemple le *Quoniam in aeternum misericordia ejus* du psaume 135, beaucoup plus ancien que la formation de l'antiphonie, puisque sa répétition fait partie du texte primitif du psaume.

Il faut donc dire que les antiennes ordinaires du psautier, recueillies à une haute époque, nous ont transmis, avec les antiennes de formation récente, des refrains beaucoup plus antiques.

Dans les offices actuels ou ceux qui ont été abandonnés, ces antiennes figurent pour les psaumes du dimanche et des féries (jours ordinaires) à tous les offices. Cependant on n'y trouvera pas de refrains pour tous les psaumes, soit qu'ils n'en aient pas tous été pourvus, soit plus probablement parce que ces refrains ont disparu. Le psautier hebdomadaire ne se présente point en effet de même manière dans les divers imprimés et manuscrits. Il est partout accommodé au rit de l'église pour laquelle il a été formé ; plusieurs psaumes sont quelquefois chantés sous la même antienne ; ils y sont rangés suivant l'ordre de l'office ; souvent même le refrain primitif ne se dit plus aux jours de semaine, mais est resté fixé à quelque fête.

Ainsi, dans le rit romain actuel, sont dans ce cas : à l'office des Morts, l'antienne *In loco*, du psaume 22 ; *Sana,* du psaume 40 ; aux trois derniers jours de la Semaine sainte, *Exsurge*, ps. 73 (jeudi au 2e nocturne) ; *Caro mea*, ps. 15 (samedi au 1er nocturne) ; etc. (1).

Un grand nombre d'antiennes du commun des saints peuvent rentrer dans cette catégorie ; la difficulté de les distinguer nous en fait reporter l'étude à un autre chapitre.

II. *Le chant liturgique vers l'an* 400. *Thèmes simples.*

A côté des textes tirés des psaumes, il en est d'autres, extraits d'autres livres de l'Écriture, ou bien de composition ecclésiastique. *Ces textes sont mentionnés pour la première fois à l'âge où se répand l'antiphonie.* La petite doxologie *Gloria*, etc., est un de ces textes. Dans le rit romain, on en distingue le chant par un peu plus de solennité que le reste du psaume, mais dans le rit byzantin cette acclamation offre un spécimen très net de chant ajouté à la psalmodie, et construit

(1) Le dépouillement et le *classement* le meilleur et le plus remarquable qu'on ait fait des antiennes primitives est dans Gevaert, *op. cit.* ; cependant, nous ne sommes pas de l'avis de l'auteur sur l'âge de ces pièces, dont il ne fait remonter l'origine qu'entre 440 et 530 (p. 159-160), sans que rien de précis puisse être allégué en faveur de cette opinion. On voit, au contraire, que beaucoup de faits précis avanceraient de près de deux siècles la date de ces petites pièces : cependant nous ne nions pas qu'elles aient pu être l'objet d'une classification à l'époque fixée par M. Gevaert.

à la manière des répons simples ou des antiphones primitives (1).

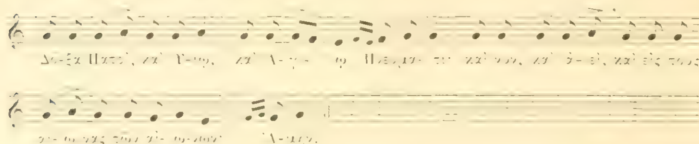
Cet usage d'ajouter au psaume de nouveaux refrains sur des textes divers se répandit en même temps que la pratique de l'antiphonie. Son développement se fit aussi bien chez les orthodoxes que chez les hérétiques; et, lorsque saint Jean Chysostome introduisit le chant choral des psaumes à Constantinople, les ariens pratiquaient déjà l'antiphonie avec des refrains composés à l'appui de leur doctrine; les historiens contemporains nous en ont conservé un texte (2).

Dans l'Église latine d'Afrique, saint Augustin fait mention de textes analogues, tels que ceux commençant par *Salva nos* (3). On a même cru voir dans un passage bien remarquable du même docteur, à propos de la translation des saints martyrs de Milan (4), « comme une vague réminiscence de ce qu'il entendit chanter alors (5) ». En effet, par une coïncidence au moins digne d'être signalée, on exécutait autrefois à Milan, dans la procession commémorative de cette fête, tout un groupe d'antiennes auxquelles il semble que saint Augustin fasse allusion dans son récit. Il est vrai aussi que le choix de ces antiennes aurait pu être inspiré par le récit même.

Une particularité plus précieuse de ces chants milanais est qu'ils sont aussi compris dans un groupe romain en l'honneur des martyrs (6). C'est une série d'antiennes dont le texte est emprunté en particulier à l'Apocalypse et au pseudo quatrième livre d'Esdras, II, 35. Ce livre, dont nous avons plus haut parlé (page 5), était déjà considéré au IIIe siècle par les Orientaux comme apocryphe; en Occident, c'est, croit-on, saint Ambroise qui, à Milan, fut le dernier (et peut-être le seul) docteur latin à en faire usage (7). En tout cas, à Rome, ce livre demeure exclus du canon des Écritures dressé vers le VIe siècle.

Les textes employés à l'office et empruntés à ce livre sont certainement entrés dans l'usage avant ce temps, c'est-à-dire à l'époque où saint Ambroise à Milan, et saint Damase à Rome, organisaient la liturgie.

(1) Εἱρμολόγιον, Id., page 131.



(2) Socrate, *Hist. eccl.*, l. VI, [illegible] P. G., LXVII, [illegible].

(3) Cf. [illegible] *Kunischau*, [illegible]

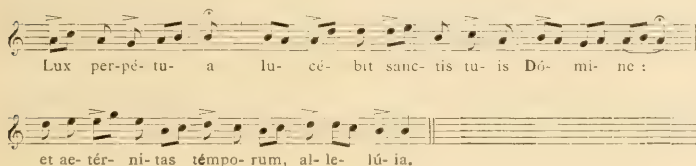
(4) [illegible]

(5) [illegible]

(6) [illegible]

(7) Cornely, *Introd. in Vet. Test. libros*, t. I, p. 203. J'ajouterai que plusieurs passages des liturgies grecques se rattachent au même livre, ch. VIII, 20 et s.

L'antienne *Lux perpetua* remonte donc à cette époque : et nous la considérons comme un spécimen des antiennes non psalmiques entrées dès ce moment dans la liturgie romaine (1).



Le IVe livre du pseudo-Esdras a fourni encore d'autres textes chantés : le répons orné pour les martyrs, formé des mêmes paroles que ci-dessus ; le *Requiem* (c. II, vv. 34-35) ; l'introït *Accipite iucunditatem* (id., 36-37) au mardi de la Pentecôte ; le *Crastina die*, pour la vigile de Noël. Le répons orné *Isti sunt triumphatores*, à l'office des apôtres, est moitié imité, moitié pris du même endroit (id., 45), et les anciennes liturgies gallicanes et mozarabes y avaient également puisé la belle antienne *Sancti Dei, vobis apertus est paradisus* (2) (c. VIII, 52, 53, 54).

Cependant nous ne dirons pas que les mélodies de tous ces chants soient aussi anciennes. On peut, dès le début, écarter : le répons écrit sur les mêmes paroles que l'antienne ; le *Requiem*, qui ne fut d'abord qu'un verset simple, *versiculus*, récité à l'office ; le *Crastina die*, qui figure dans les manuscrits anciens avec des mélodies diverses, dont ni l'une ni l'autre ne sont originales.

Le chant *Sancti Dei* peut, selon nous, avoir emprunté son texte, non point directement à ce fameux livre, mais à la collection de cantiques mise aussi sous le nom d'Esdras (3), et usitée en Afrique et en Espagne au Ve siècle. Il resterait comme mélodies romaines pouvant remonter, dans leur ensemble, au même âge, sur un texte extrait de ce livre, l'introït *Accipite*, et le répons *Isti sunt triumphatores* (4).

(1) On sait que M. Gevaert, *Mélopée*, faisait dater d'une époque bien plus tardive l'entrée de ce genre d'antiennes dans le service liturgique.

(2) Insérée dans le *Processionale monasticum*, Solesmes, 1893, p. 205.

(3) Voyez page 5.

(4) On trouvera le chant de l'*Accipite* dans le *Liber Gradualis* (Solesmes, 1895, p. 271) ; et l'*Isti* dans le *Responsoriale monasticum* (Solesmes, 1895, p. 143). J'ai fait entrer le premier de ces chants dans mon *Cours théorique et pratique de plain-chant* (Paris, 1904, page 135), comme spécimen d'une forme particulière de la modalité du 4e ton. Il est au moins singulier que cette particularité tonale corresponde précisément à un texte que j'appellerai « hors série », et dont le choix ne peut qu'être un des plus anciens de la liturgie romaine. On ne saurait tirer une objection contre ces conclusions de ce que l'*Accipite* est un introït ; l'introït a pris sa forme un peu plus tard, peut-être sous le pape saint Célestin (422-432), mais en maintenant sous ce titre des chants plus anciens, jusqu'alors d'un libre usage. Il est également remarquable que l'*Isti sunt* soit chanté sur des formules courantes du 4e ton, formules dont l'emploi (dans ce ton ou dans un autre) est une marque de l'antiquité des répons ornés du même genre.



Mais, en dehors des chants qu'on peut dater des environs de l'an 400, soit par une citation directe, soit par le choix du texte, en est-il d'autres dont la seule contexture musicale puisse fournir une base de critique suffisante ? Une simple réflexion en montrera la possibilité.

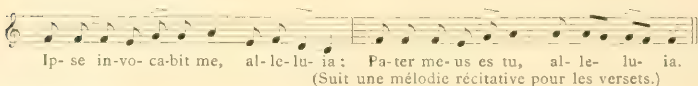
Le style qui trancha, dans l'établissement du répertoire liturgique, les formes des antiennes de celles des répons, n'a pu s'établir tout d'un coup. Dans la seconde moitié du IVe siècle, antiennes et répons ne sont encore que la caractéristique de deux genres d'exécution, et nullement de composition musicale. C'est seulement au moment où les offices s'organisent que ces deux genres d'exécution commencent à donner naissance à deux formes de composition bien nettes ; mais les antiques acrostiches chantés en répons sont passés dans l'usage sous forme d'antiennes : telle a été l'une de nos conclusions précédentes, en faisant des réserves sur l'exactitude de la tradition mélodique dont les témoins ne se présentent que quelques siècles plus tard.

Cependant, ne peut-on passer de cette incertitude à des conclusions plus nettes ? Oui, si le répertoire liturgique a continué de nous présenter des thèmes mélodiques employés indifféremment d'une manière antiphonique ou responsoriale.

Au moins pour un de ces thèmes, la preuve peut, à notre avis, être faite.

La liturgie romaine renferme une formule de refrain alléluiatique d'antienne, usitée au troisième nocturne des fêtes les plus anciennes, telles que Noël, l'Épiphanie, les saints apôtres, etc.

Voici un texte sur ce thème (1) :



La même liturgie emploie aux fêtes, pour les répons brefs également alléluiatiques, la mélodie suivante (2) :



Ces deux mélodies sont répétées des centaines de fois dans l'année, sur des textes divers, avec leur genre d'exécution propre ; or, ces deux genres s'étant formés au IVe siècle, un même thème, presque une même mélodie, ayant continué à se faire entendre simultanément dans

(1) Noël, 3e nocturne ; Hutter, p. [illegible]

(2) Temps pascal. Hutter, p. [illegible]

les deux genres, remonte nécessairement à cette époque au moins (1). Nous tenons donc le thème alléluiatique des répons brefs et des antiennes comme un des plus authentiquement primitifs de la liturgie romaine.

∴

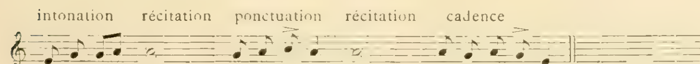
Un second thème se présente à nous dans des conditions également fort intéressantes.

Jusqu'ici, nous avons évité avec soin, en reproduisant des mélodies de refrain, d'antienne ou de répons, de donner le récitatif des versets psalmiques qu'elles accompagnent. Malgré leur forme indubitablement fort ancienne, nous n'avons qu'un fil très ténu de tradition orale, à partir du IXe siècle, pour en revendiquer l'antiquité.

L'un de ces récits, cependant, en dehors de ses caractères musicaux, offre un criterium indiscutable de son emploi primitif. C'est celui du *Gloria in excelsis.*

En effet, ce thème fort simple nous apparaît avec des chants d'abord réservés au soliste ou au célébrant. Mais, quand ces chants passèrent à l'usage du chœur, le récit fut également conservé pour certains passages liturgiques en solo. Il n'y a pas, il nous semble, de doute à avoir sur ce point : une mélodie récitative restée à la fois en usage pour le soliste et pour le chœur est une marque qu'elle remonte à l'époque où le chœur ne prenait point part aux chants qu'elle revêt.

Voici ce récit, tel qu'il est dans tous les livres notés, manuscrits ou non, de la liturgie romaine (2), avec ses formules d'intonation, de récitation, de ponctuation, de cadence.



Or, le *Gloria*, chanté depuis de longs siècles par le chœur, était d'abord un récit de l'évêque célébrant. Son usage est des plus antiques (3), et il était d'abord placé à la fin de l'office matutinal; dans le rit romain, on prit petit à petit l'habitude de le dire à la messe ; mais, au IXe siècle, divers *ordos* (4) le mentionnent encore avec la rubrique :

« On dit le *Gloria in excelsis*, si c'est un évêque qui officie, mais seu-

(1) Voir sur l'antiquité de l'ordonnance de ces antiennes alléluiatiques, et en général de la psalmodie nocturne, nos derniers chapitres

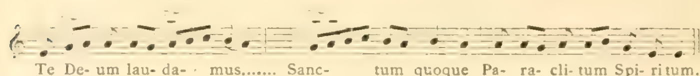
(2) Ordinarium missae, *Gloria*, in festis simplicibus, Roma, 1905, p. 47 ; ou p. 51 de la réédition de Paris, 1905. On trouvera des formules analogues de récits dans les chants juifs. Cf. J. S. et M. Crémieu, *op. cit.*, n°s 9, 11, etc.

(3) Voyez pages 12 et 15.

(4) Mabillon, ***Museum italicum***, Paris, 1687, in-4° (*P. L.*, LXXVIII). C'est à cette édition qu'il faudra se reporter pour les mentions ultérieures faites des ordos.

lement le dimanche et les jours de fêtes : il n'est jamais dit par les prêtres, excepté à Pâques (1). »

Ce thème, avec la même forme, n'est pas seulement usité au rit romain, mais aussi dans le mozarabe pour le *Pater;* avec quelques différences, dans le milanais, pour l'évangile et divers autres récits, c'est-à-dire toujours pour des passages réservés au célébrant ou au diacre. Enfin, légèrement développé, c'est celui du *Te Deum* (2) :



Mais cette hymne célèbre n'était point elle-même au début autre chose qu'un récitatif du célébrant, *anaphore* matutinale faisant suite au *Gloria in excelsis* (3).

Ce thème, dont l'origine est indubitablement celle d'un récit en solo, pour des pièces antérieures, et parfois de beaucoup, au ve siècle, ce thème, disons-nous, est également celui d'un récit de la psalmodie en chœur instituée vers la même époque, le 4e ton (deuterus plagal) du chant romain.

La conclusion, déjà exposée dans les prémisses, nous semble justifiée : ce thème, mis dans la bouche du célébrant, et en même temps exécuté par le chœur dans des pièces dites autrefois en solo, ne peut être que contemporain de ces récits primitifs en solo, c'est-à-dire avoir déjà été en usage avant la seconde moitié du IVe siècle.

Ajoutons que ce thème a été l'un des plus féconds, par les variations et les formes mélodiques que les musiciens des siècles suivants en ont tirées (4).

III. *Le chant liturgique vers l'an* 400. *L'hirmos et la strophe.*

A côté des mélodies psalmiques, en dehors des récitatifs et du genre antiphonique ou responsorial, une nouvelle forme musicale s'élève.

L'*hirmos* (εἱρμὸς), comme l'appellent les Grecs, le *ris-qolo*, comme disent les Syriaques, a joué dans l'organisation de la musique chrétienne un rôle trop peu remarqué, encore que des plus féconds.

Ce qui a détourné pendant longtemps les savants de l'étude de l'hir-

(1) Cette rubrique est empruntée au Sacramentaire grégorien (V. plus loin).

(2) Nous donnons ici la seule mélodie que contiennent les anciens livres romains ; elle est à peu près semblable dans les antiphonaires ambrosiens. Quant au chant syllabique en usage maintenant, il est moderne, et résulte d'une simplification du précédent. Encore les diverses éditions sont-elles loin de s'accorder sur ce chant.

(3) Voir notre article dans la *Revue du chant grégorien*, Grenoble, 1906; cf. ci-dessus p. 9, note.

(4) Cf. *Cours* déjà cité, p. 106 et s., où sont exposées quelques-unes de ses transformations.

mos, c'est l'importance qu'on a donnée à son dérivée le plus connu, la strophe de l'hymne. Or, tandis que l'hymne à forme strophique, implantée dans l'usage religieux par saint Ambroise vers 390, n'est parvenue à son développement et n'a été reçue par la plupart des Églises que plusieurs siècles après, l'hirmos, qui fut le principal prototype de l'hymne strophique, a encore imprégné de sa forme la grande majorité des compositions antiphoniques du IVe siècle et des siècles suivants.

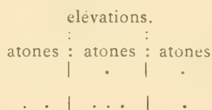
L'évêque de Milan, nous dit son ami Augustin, composa ses hymnes pour l'usage du chant populaire, « selon la coutume des pays orientaux (1) ; » l'introduction de cette coutume alla de pair avec celle du chant en chœur des psaumes, que nous savons déjà sortie de l'Orient. A l'époque de saint Ambroise et de saint Augustin, il y avait cent ans et plus peut-être que la forme dont nous parlons servait à la mélodie religieuse des pays syriens. Saint Ephrem d'Édesse avait, en effet, imité lui-même les œuvres gnostiques de Bardesanes, et la base de sa poésie et de la poésie syriaque liturgique en général, c'est le *ris-qolo* ou ***hirmos*** (2).

Cette forme est constituée par la préexistence d'une mélodie, ou au moins d'un rythme donné, caractérisé par l'alternance d'accents et de dépressions. Le vers, ou la division équivalente, est basé, non point sur la quantité, le nombre ou le mètre des éléments syllabiques et musicaux, mais sur le nombre des accents.

« Ce sont donc les syllabes toniques qui constituent l'élément fixe et stable du vers syriaque, elles en sont les points de repère : or, le vers syriaque n'a jamais moins de deux élévations, ni plus de quatre.

« Entre ces élévations du vers représentées par les syllabes toniques se placent les dépressions des syllabes atones... Entre deux syllabes toniques, on peut avoir une ou deux atones, plus rarement trois. La dernière syllabe tonique du vers exige encore une dépression après elle... La première syllabe tonique peut, ou commencer immédiatement le vers, ou être précédée d'une ou deux atones (3). »

On voit toutes les variétés dont est susceptible une division rythmique telle : un vers à deux élévations peut avoir, en vertu de ce système, de quatre syllabes au moins à huit au plus. Soit, en ce schéma :



(1) *Confessiones*, IX, 7 (*P. L.*, XXXII, 779).

(2) Cf. P. Aubry, *Le Rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge*, Paris, in-4° petit, 1903, p. 67 et s.

(3) *Op. cit.*

Les compositions de ce genre n'ont jamais cessé d'être chantées dans l'Église syrienne (1), et si la pure tradition orale a pu modifier, au cours des siècles, leur contexture mélodique, la forme des périodes est restée intacte.

On saisit tout de suite l'importance de la forme musicale que nous étudions ici. Une phrase donnée peut être caractérisée par deux formules mélodiques d'accentuation, et une de cadence. Entre chacune d'elles, ou en avant, on peut mettre une, deux, trois notes ou fragments qui les réunissent, selon le nombre des syllabes à mettre à musique. Avec des textes en prose quelque peu rythmée, c'est un procédé d'une merveilleuse convenance pour l'adaptation d'une mélodie à des phrases de plus ou moins de syllabes.

L'hirmos, de par son origine et le besoin auquel il répond, doit en effet s'adapter à vingt, trente, cent, deux cents textes divers ; pourvu que les élévations correspondent, peu importe le nombre des syllabes : c'est donc, avec l'uniformité dans le temps musical, une très grande liberté rythmique, coordonnée cependant par ces accentuations et ces cadences caractéristiques.

Chez les Syriens et les Byzantins, le développement des refrains antiphoniques et de la poésie liturgique s'est fait sur ces bases (2). Chez les Latins, on a répugné pendant longtemps, malgré l'exemple de saint Ambroise, à l'usage d'une poésie liturgique ; à peu près tous les textes chantés ont été d'abord non pas composés par des littérateurs, mais pris purement et simplement dans les passages de l'Écriture sainte correspondant à l'office du jour. Ces textes chantés sont donc en prose, mais, pour obtenir quelque régularité dans leur forme, on a parfois supprimé, modifié, ajouté un mot au texte choisi. On a donc obtenu ces exemples si fréquents dans l'ancienne liturgie romaine, de pièces dont le texte, à première vue, fait penser à des compositions versifiées, et qui n'en sont cependant pas :

	Ecce sacerdos magnus	qui in diebus suis	7 + 7 = 14
	Placuit Deo	et inventus est justus.	5 + 7 = 12
	Qui me confessus fuerit	coram hominibus,	8 + 6 = 14
	Confitebor et ego eum	coram Patre meo.	9 + 6 = 15
Domine	quinque talenta	tradidisti mihi :	3 + 5 + 6 = 14
Ecce	alia quinque	superlucratus sum.	2 + 5 + 6 = 13
	Herodes iratus	occidit multos pueros	6 + 8 = 14
	In Bethleem Judae	civitate David.	6 + 6 = 12

(1) Parisot, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899, p. [illegible] et s.

(2) Les plus anciens auteurs connus de *tropaires* byzantins sont Anthime et Timoclès, au Ve siècle, et peut-être saint Cyrille d'Alexandrie, à la même époque. Cependant les tropaires anonymes des liturgies grecques doivent être plus anciens. Cf Christ et Paranikas. *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig, 1871, p. xxxii, et notre étude sur la liturgie d'Alexandrie, *Dictionn. d'arch. chr. et de lit.*, col. [illegible].

Évidemment, si ce n'est là ni le vers classique, ni le *quasi-versus* de la décadence, c'est une prose qu'on a autant que possible rapprochée de l'égalité du syllabisme, et dans laquelle les accents scandent le rythme à la manière des vers, des vers écrits sur des hirmos. Or, *tous ces textes se chantent sur des mélodies de forme hirmique*, répétées des centaines de fois sur autant de textes divers en prose.

Quelques exemples feront admirablement comprendre ce mécanisme : nous prenons la mélodie suivie pour deux des textes précédents. (Les accents au-dessus de la portée, séparés par des points, peuvent être comparés aux élévations de l'hirmos syriaque, dont les lois nous paraissent ici incontestablement suivies : les divergences mélodiques viennent précisément de la difficulté de faire toujours concorder les accents toniques des mots avec les accents mélodiques) (1).

1. 2.

a. He- ró- des i- rá- tus oc- ci- dit múl- tos pú- e- ros,

b. Qui me con- fés-sus fú- e- rit co- ram ho- mi- ni- bus

c. Eu- ge, ser-ve bó- ne in mó- di- co fi- dé- lis,

d. Be- á- ti pa- ci- fi- ci, be- á- ti mun- do cor- de,

3. 4.

a. in Bé-thle- em Ju- dae ci- vi- tá- te Da- vid.

b. con- fi- té- bor et e- go é- um co- ram Pá- tre mé- o.

c. in-tra in gáu-di- um Dó- mi- ni tu- i.

d. quó- ni- am ip- si Dé- um vi- dé- bunt.

(1) Nous suivons, comme précédemment pour le chant romain, l'édition de Solesmes, antiphonaire *iuxta ritum monasticum*, 1891, en indiquant les références à l'antiphonaire de Hartker : *a*, p. 68 ; *b*, p. 374 ; *c*, p. 380 ; *d*, p. 364 ; *e*, p. 281 ; *f*, p. 38 : *g* est une adaptation plus récente et irrégulière.

1. 2.

e. Pé- trus A- pó- sto- lus, et Páulus Dóctor génti- um, ípsi nós do-cu- é-

f. Conver- te- re Dó- mi- ne, a- li- quántulum, et ne tár-des ve-ní-

g. E-go sum pá-nis vi- vus, di- cit Do-minus, qui de cae-lo descen-

e. runt le-gem tu- am Dó-mi-ne.

f. re ad sér- vos tú- os.

g. di, al-lelú-ia, alle- lu- ia.

De semblables exemples peuvent être répétés sur quantité de textes, aussi bien pour le chant simple que pour les mélodies ornées (1). Pour qui les étudie sans prévention, ils ne peuvent dater, musicalement, eux et leurs procédés d'adaptation, que des temps où le choix des textes eux-mêmes nous reporte : au moment de l'organisation de la liturgie romaine, aux environs de l'an 400. Qu'on le remarque bien d'ailleurs, ces mêmes mélodies, pour des raisons tout autres, avaient déjà été fixées vers la même époque par des recherches dont nous n'avons point toujours accepté toutes les conclusions (2). Arriver de part et d'autre au même résultat est une confirmation, que j'appellerai réciproque, de l'emploi de procédés divers.

Cet examen entraîne, au point de vue pratique, une autre remarque, et elle a sa valeur : c'est que la variété d'adaptation nous ramène toujours au principe de l'égalité des temps premiers, de l'*aequitas canendi*. Si, en effet, tel groupe de deux ou trois notes, placé ici sur une syllabe, est ailleurs partagé entre deux ou trois, c'est que les notes dont il est formé sont égales entre elles, qu'elles soient seules ou réunies. C'est encore une confirmation de la perpétuité de l'enseignement antique, en même temps que de la pratique traditionnelle du chant d'Église.

Tel est donc l'emploi de l'hirmos, ou thème musical préexistant, caractérisé par l'importance de ses accents ou élévations mélodiques, et

(1) On trouvera des exemples de ces dernières, avec les différences d'adaptation, dans les tomes II, III, IV de la *Paléographie musicale*. Cf. *Cours* déjà cité, IIIe livre, ch. v, § 2, p. 197 et s.

(2) Gevaert, *op. cit.*

sa flexibilité d'adaptation aux textes en prose de l'ancienne liturgie romaine.



L'hirmos a eu une seconde filiation. Nous l'avons étudié dans sa forme souple : une autre forme, rigide, a donné naissance à un nouveau genre musical.

Dans les compositions syriennes et grecques, l'hirmos est suivi avec un certain souci de la régularité du nombre des syllabes, mais aussi avec de fréquentes licences permises par la souplesse de ce procédé (1).

Chez les Byzantins, il fut tout d'abord employé pour des textes détachés : les kontakia et séries de tropaires pour les odes ne sont venus que bien plus tard. Mais chez les Syriens, dès l'origine, en dehors des pièces détachées écrites sur des hirmos, on eut de très longues compositions à forme strophique, chaque strophe étant écrite d'après les accents de l'hirmos.

Ces hymnes furent l'ancêtre des kontakia byzantins et des hymnes versifiées des liturgies latines.

Et c'est ici, pensons-nous, où les Latins du IVe siècle et du Ve firent bien preuve de leur esprit net et précis. Aux textes en prose soignée ou rythmée, l'hirmos primitif, souple et ondulant comme elle ; pour créer des hymnes à forme strophique, ils ne prirent de l'hirmos que le thème, mais chaque vers eut le même nombre de syllabes, chaque strophe le même nombre de vers.

Déjà saint Hilaire, évêque de Poitiers, qui, en son exil d'Asie, avait entendu les tropaires grecs et syriaques, essaye de composer en latin des hymnes strophiques suivant les règles du vers classique : peine perdue, les Gaulois ne peuvent s'y habituer, la tentative reste mort-née (2).

En Espagne, saint Prudence, poète élégant, tourne aussi de longues compositions strophiques, suivant les divers mètres latins ; mais ces compositions ne sont point faites pour le service liturgique (3).

C'est saint Ambroise, l'ancien préfet, devenu évêque de Milan, qui trouve la formule de l'hymne populaire. Tout en étant d'une langue pure, ses strophes sont écrites suivant les lois du *quasi-versus*, et c'est surtout — comme dans l'hymne syriaque — l'alternance des accentuées et des atones qui donne à l'oreille l'impression que lui donnaient dans les compositions suivantes les successions métriques.

(1) Cf. P. Aubry, *op. cit.*, p. 61 et s. ; cf. 69 et s.

(2) Les hymnes de saint Hilaire ont été l'objet d'une étude très complète de Dom Parisot : *Hymnographie poitevine*, dans la *Bibliothèque du* « Pays Poitevin », Ligugé, 1898.

(3) Les hymnes de Prudence chantées dans l'office ne sont que des extraits de ses œuvres, faits assez tardivement dans le moyen âge.

Comme pour donner raison à saint Augustin, qui nous dit qu'Ambroise composa à la manière orientale, voici que pendant tout le moyen âge et jusqu'à nos jours se perpétue la tradition du chant des hymnes ambrosiennes, soit par l'office liturgique milanais, soit par les coutumes monastiques. Or, aucune de ces vieilles hymnes n'a une mélodie qui lui soit particulière : on les chante sur des timbres qui ne sont propres à aucune d'elles, et qui peuvent s'adapter à toutes celles de même rythme, — ce sont encore des hirmos.

Il est donc, croyons-nous, à peu près impossible de déterminer quelle mélodie a revêtue telle ou telle hymne de saint Ambroise et de ses premiers imitateurs. Leurs mélodies sont interchangeables dans tous les manuscrits notés, aussi bien que dans les livres modernes. Les hymnes qui apparaissent dans les plus anciens hymnaires avec une mélodie propre sont celles composées depuis la fin du VI[e] ou le VII[e] siècle. Mais les ambrosiennes échappent à cette règle, et l'on peut seulement tirer la conclusion que les timbres très divers qui les revêtent sont tous anciens, sans les pouvoir fixer avec précision (1).

Cependant, notons un intéressant détail : les mélodies anciennes se présentent ordinairement à nous avec un rythme très métrique. Ce n'est point que ce mètre réside, par exemple, dans l'allongement d'une note sur deux des mélodies syllabiques, comme certains ont cru devoir le conclure. On peut imaginer que tels ont été certains de ces chants à l'origine du genre hymnaire (2) : mais, à l'époque du classement de ces pièces et de la fixation du répertoire, les manuscrits ne nous permettent pas de croire qu'il en fut encore ainsi. Quand la note doit être longue, ils l'indiquent à la manière accoutumée de la notation du temps ; en dehors de cela, elle est brève. Mais, en interprétant ces mélodies telles qu'elles sont données par les meilleurs de ces témoins, il en ressort indubitablement un mètre ordinairement très régulier (3).

Les hymnes les plus ordinaires de la liturgie, pour les jours de semaine, emploient à chaque office un unique timbre. Celui des vêpres, par exemple, est écrit pour des strophes en rythme (non point en mètre) ïambique, encore que beaucoup de passages se ressentent du mètre : c'est le cas de la majeure partie des hymnes anciennes. Ce genre est décrit ainsi par l'un des meilleurs auteurs du VII[e] siècle :

« Le rythme paraît avoir une certaine ressemblance avec le mètre ; il

(1) Les hymnaires n'ont point encore fait l'objet d'un dépouillement critique, au point de vue musical. Les publications liturgiques reproduisant des mélodies d'hymnes d'après les manuscrits, n'ont pu que se borner à donner, d'après les sources les plus anciennes, les mélodies en usage.

(2) Gevaert, *passim*.

(3) Cf. notre *Cours* déjà cité, p. 195, et les autres transcriptions que nous avons données dans nos *Principaux chants liturgiques*, Paris, 1903, édition en notation moderne ; 1904, édition en notation ancienne. Dans le premier ouvrage, nous avons analysé la métrique de certaines mélodies ; dans l'autre, nous avons donné la transcription des hymnes les plus usitées.

est une composition modulée des paroles, soumise non à la règle métrique, mais, par le nombre des syllabes, au jugement de l'oreille, comme le sont les vers des poètes vulgaires » (1), et la plupart des hymnes ambrosiennes, ajoute un commentateur (2), en s'appuyant du reste sur la suite du texte.

« Et certainement le rythme peut exister sans le mètre, mais le mètre ne peut être sans rythme ; ce qu'on définit plus clairement : le mètre est la régularité jointe à la modulation, le rythme est la modulation sans la régularité, et on le distingue par le nombre des syllabes. Cependant, vous trouverez aussi par occasion cette régularité dans le rythme, due non point à la recherche de l'auteur, mais conduite par le son et la modulation (ce que les poètes vulgaires font nécessairement avec rusticité, les savants avec science) ; c'est ainsi qu'a été si bien composée, à l'instar du mètre ïambique, cette hymne célèbre : *Rex aeterne Domine*, et beaucoup d'autres ambrosiennes (3) ». Et le même auteur dit encore : « Il est absolument nécessaire que cette distinction soit purement faite pour chaque vers, dans les hymnes qu'on doit chanter à chœurs alternés, comme le sont toutes les ambrosiennes (4). »

Par d'autres textes plus anciens, nous savons pertinemment que, dès au moins le v[e] siècle, c'était à l'accent que l'on attribuait le sentiment rythmique (5).

En chantant les hymnes anciennes, les ambrosiennes, telles que nous les donnent les manuscrits, nous avons affaire à une mélodie qui n'épouse pas nécessairement le mètre à l'instar duquel les paroles sont écrites, mais, fait extrêmement remarquable, qui est toujours rythmée de manière que l'accent mélodique corresponde à l'accent métrique.

Les paroles peuvent donc être écrites plus ou moins en rythme ïambique, la musique peut suivre un mètre spondaïque ou trochaïque : pour peu que l'accentuation soit régulière, l'art est pleinement satisfait (6).

(1) Videtur autem *rythmus* metris esse consimilis, verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad judicium aurium examinata, ut sunt *carmina vulgarium poetarum*. Bède, *de Arte metrica*, n° 24. (*Patr. Lat.*, XC, 173.)

(2) *Pleraque ambrosiana carmina* ; Aurélien (voir page 127).

(3) Et quidem, rythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rythmo esse non potest ; quod liquidius ita definitur : metrum est ratio cum modulatione, rythmus modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum. Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rythmis non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente ; quomodo et *ad instar iambici metri* pulcherrime factus est *hymnus* ille praeclarus, et alii ambrosiani non pauci. Id., n° 11 (id., 163).

(4) *Hymnos* vero quos CHORIS ALTERNANTIBUS *canere oportet*, necesse est singulis versibus ad purum esse distinctos, ut sunt omnes ambrosiani.

(5) Voyez page 125.

(6) Et c'est là la vraie doctrine suivie dans les premiers siècles de notre ère (cf. II[e] partie, ch. II, *La rythmique*) ; on notera quel immense progrès artistique elle a fait subir à la musique, qui n'est plus astreinte à se calquer servilement sur les paroles.

Les mélodies des hymnes (1) se présentent sous ces deux formes : un chant syllabique, comme celui dont nous avons fait mention plus haut, ou un chant mêlé de groupes de notes. Voici la transcription de deux de ces timbres :

Mélodie pour les vêpres fériales :



Rythme binaire.



Autre pour diverses fêtes :



Rythme ternaire.

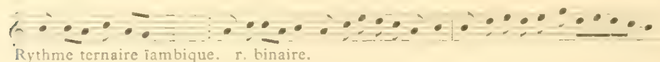


On remarquera leur forme mélodique extrêmement simple. Dans la première, les deux parties du chant diffèrent seulement par la conclusion : la première se termine sur le relatif majeur, la seconde sur le ton principal : schema AB, AB'.

Dans le second chant, c'est la même période deux fois répétée : schema AB, AB.

Voici deux autres mélodies que tout nous porte à considérer comme authentiques, quoique plus récentes sans doute que les premières.

Elles accompagnent dans les manuscrits deux hymnes romaines des environs de l'an 500. L'une, *Urbs Jerusalem beata*, a été composée pour une dédicace d'église ; la seconde est attribuée à Espérance, femme du célèbre homme d'État et musicien Boèce : c'est l'hymne des apôtres Pierre et Paul : *Aurea luce*. On remarquera la parenté musicale de ces deux chants, tonalité, genre mélodique et rythmique ; le premier a pour schema mélodique et rythmique : AB, CB, AB. Le second est d'une forme à quatre principaux membres, dont le troisième n'est qu'une variante évidente du premier : AB, CB, AB', DE.

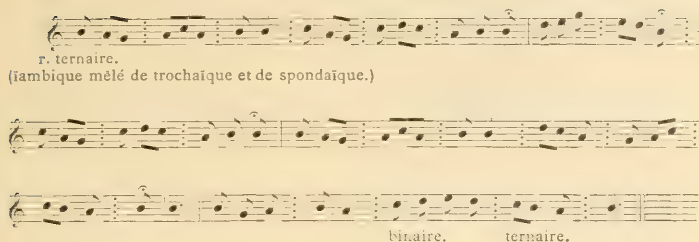


Rythme ternaire ïambique. r. binaire.



r. ternaire. r. binaire.

(1) [illegible] Dom J. [illegible] : *Les [illegible] romain*, [illegible], [illegible]9.



IV. — *Les mélodies ornées.*

Pour les auteurs de l'époque qui nous occupe, le principal chant de l'office est celui du psaume exécuté avec les lectures saintes, surtout à la messe.

Tantôt ce psaume nous apparaît comme ayant dû être chanté sur une assez simple mélodie dont la foule reprenait le refrain, tantôt comme une pièce de contexture très artistique et même déployant une certaine virtuosité. Nous avons déjà cité des textes — nous en donnerons d'autres, — qui ne laissent aucune doute sur le caractère de *solo* vocalisé de ces pièces, dès au moins la fin du IVe siècle.

Ce dernier caractère est resté, dans les liturgies latines, aux mélodies placées sur les mêmes textes au même endroit de l'office : les traits, les répons prolixes, et surtout le répons-graduel.

Dans la synagogue, le même usage et le même style existent ; il semble donc qu'il y ait perpétuité de la coutume, et qu'on n'ait pas besoin — *a priori* — de lui trouver d'autre documentation.

Cependant plusieurs questions ont été posées à ce sujet, et même des objections, en apparence graves, ont été soulevées. Nous ne parlerons pas de celles des musiciens qui avaient cru, dans les mélodies ornées traditionnelles, voir la trace d'un orientalisme plus récent (VIIe siècle) ; les textes produits dans les dix dernières années nous engagent à accepter ces mélodies, sans hésitation aucune, comme la manifestation d'une des origines primitives du chant de l'Église. Il y a certes là l'héritage direct de la synagogue, que nous avons aussi reconnu dans les coutumes de l'hétérodoxie gnostique ou des fantaisies magiques des six premiers siècles de notre ère : rien d'étonnant à ce que ce vieil usage de la vocalise religieuse expressive ait persisté dans nos psaumes chantés avec les lectures.

Le choix même de ces chants et leur ordre a souvent été laissé à la liberté des chefs religieux : pour les mélodies ornées en particulier, il semble assez naturel que, selon les jours, ou le peu de temps dont on

disposait pour la célébration de l'office, on se soit parfois contenté, au lieu du chant d'un psaume entier, d'un ou de plusieurs versets. Cette liberté existe encore dans le rit éthiopien ; elle a existé jusqu'au moins vers le IXe siècle dans un certain nombre de nos églises (1) ; elle représente certainement, et à plus forte raison, l'usage primitif.

Il ne faut point, en effet, se figurer la liturgie comme ayant toujours eu le cadre rigide que nous lui connaissons, avec des mélodies toujours simples à tel endroit de l'office, toujours ornées à d'autres ; avec des textes réduits ici à un seul verset, là répétés jusqu'à épuisement du psaume.

Cependant, malgré quelques persistances des plus anciennes coutumes, ce caractère de fixité date, on ne saurait le nier, du jour où le répertoire liturgique a été à peu près définitivement arrêté, où son ordonnance a été réglée par des motifs de convenance artistique visant à l'unité de l'action dans ce drame religieux qu'est l'office divin. Pour le rit romain, cet état est donc contemporain de la publication de l'antiphonaire grégorien. Mais n'est-il pas permis de chercher au delà ?

Déjà, et ce n'est pas d'aujourd'hui, on a reproché à ce recueil célèbre de ne pas concorder avec un fameux décret de saint Grégoire qui règle le chant des psaumes entre les lectures (2).

Mais, en faisant cette objection, on n'a point assez remarqué : 1° que l'antiphonaire grégorien contient encore plusieurs psaumes entiers ou presque entiers en chant orné — les *tractus*, ou *traits* — (3), ce qui justifierait déjà le rapprochement ; 2° que, au moment des réformes de saint Grégoire, il en contenait beaucoup plus, dont un grand nombre subsiste dans le chant milanais sous le nom de *cantus* (4) ; 3° qu'outre les traits, l'antiphonaire ancien contenait plusieurs répons-graduels *à plusieurs versets*, partie souvent très importante d'un psaume ; enfin, 4° que les chants analogues à ces graduels (ce sont quelquefois les mêmes), dans les liturgies milanaise et mozarabe, portent encore les noms caractéristiques de *psalmellus, psallendo*.

Il y a donc eu certainement — et il y en a encore quelques-uns — des

(1) Episcopus vero annuat magistro scholae quando a cantoribus graduale vel alleluia repetere debeat. Ordo V, n° 7 (voyez sur les Ordos, page 98, note 2).

(2) Voir pages 101 et s.

(3) Citons parmi les plus remarquables : à la Septuagésime, la moitié du 129e, *De profundis* (version latine de la Vieille Italique) ; à la Quinquagésime, le 99e, *Jubilate*, moins deux versets (même version) ; au premier dimanche de Carême, le long *Qui habitat*, 90e, moins une coupure de trois versets au milieu (même version) ; le *Laudate Dominum* des quatre-temps (id.) entier ; au 3e dimanche de Carême, le 122e, *Ad te levavi* (id.), moins le dernier verset ; au 5e dimanche, la moitié du 124e, *Qui confidunt* ; au dimanche des Rameaux, le 21e, *Deus, Deus meus* (id.), avec la moitié environ des versets ; au Vendredi saint, l'*Eripe me*, 139e, moins deux versets, témoigne de la persistance de la tradition liturgique, bien que compilé au VIIIe siècle (v. IIIe partie, II) : le fameux cantique de Daniel, III, 52-56, dont les liturgies offrent des variantes remarquables en face des textes de la Bible, et qui ne sont que trop ignorées des exégètes.

(4) Voyez pages 101 et s.

chants entiers de psaumes ainsi exécutés. Si les liturgies actuelles n'en possèdent guère que des fragments, on ne saurait en conclure rien contre l'antique tradition, puisque sous nos yeux, pour ainsi dire, les offices ont été l'objet de réductions analogues. Ainsi, depuis le xvi[e] siècle, l'offertoire romain ne se présente plus que sous forme d'une simple antienne, tandis que la plupart (1) des documents antérieurs nous le donnent avec plusieurs versets. Les communions sont dans le même cas ; les introïts ont encore, avec la doxologie, gardé un verset qui, remarquons-le, porte toujours, quoique unique, le nom de *psalmus*.

Personne ne songe à dénier cependant à tous ces chants leur antiquité, bien qu'on les ait amputés de quelques-unes de leurs parties. Il n'y a donc pas, en réalité, lieu de se demander si ces chants sont ou non très anciens, mais de chercher à quelle époque a pu se faire cette réduction de versets, sinon dans une mélodie, du moins dans un texte destiné à être chanté.

Or, bien au delà de saint Grégoire, il nous apparaît que la chose a dû être faite.

Une cinquantaine d'années avant ce pape, les évêques français qui traitent de la liturgie ne nous parlent que d'un seul cantique de l'Écriture chanté entièrement par le diacre avec reprise du peuple — et sur un chant orné, — le *Benedicite* (2) des trois enfants ; autrement, le seul *responsorius* de la messe est confié aux enfants, et on ne nous dit pas qu'il ait eu plusieurs versets. Dans le même siècle, les auteurs des règles monastiques (3), pour l'office, mettent sur le même pied un psaume ou sa division ; au v[e] siècle, ou au iv[e], malgré les textes si précis de saint Augustin, il est bien des cas où l'on ne saurait en tirer la preuve qu'un psaume entier était chanté avec les lectures, tandis qu'ailleurs tels ou tels versets venaient d'être chantés, à l'exclusion de tous autres, semble-t-il. « Chanter le psaume » peut donc s'entendre de la partie aussi bien que du tout.

Mais, de plus, en dehors des textes qui se rattachent au chant du psaume orné proprement dit, nous avons ceux qui mentionnent l'un de ses plus fameux dérivés, l'*Alleluia*.

Ainsi, au temps de saint Augustin, « suivant l'ancienne tradition de l'Église, on chante « solennellement » l'*Alleluia* au temps de Pâques (4) ».

Qu'est-ce que chanter l'*Alleluia* solennellement au temps de Pâques?

(1) Nous disons « la plupart », parce que, dès le viii[e] siècle au moins, certaines églises se contentaient de l'antienne, soit qu'elle suffît à leur courte offrande, soit que la grande difficulté du chant de certains versets les ait fait déjà abandonner. Le ms. de Rheinau (voir III[e] partie, 1) est dans ce cas.

(2) Cf. notre *Histoire du chant liturg. à Paris.*

(3) Tels que saint Benoît et Aurélien d'Arles.

(4) *Hom. in ps.* 106, I (*P. L.*, XXXVII, 1419) ; sermons sur l'*Alleluia* (id., XXXIX, 1176 et s.)

C'est le chanter en *jubilant* (1) avec *melos*. *Melos* ou *melodia* est le terme conservé par les antiphonaires ambrosiens pour les longues vocalises des *alleluia* et les répons ; d'autre part, saint Augustin décrit la *jubilation* comme formée de ces mêmes vocalises dites par le lecteur du psaume (2), en opposant dans un passage célèbre des *Confessions* (l. X, c. II) (3) le souvenir du temps où saint Athanase faisait faire la lecture du psaume avec des inflexions de voix si médiocres, qu'elle était plus près de la déclamation que du chant, tandis qu'Augustin se délectait au souvenir des mélodies de l'Eglise de Milan.

Saint Jérôme aussi décrit ce *jubilus* de la même façon que saint Augustin (4) ; Cassien parle à son tour des *melodiae*, des *modulationes* ajoutées aux chants nocturnes par les moines d'Égypte (5) ; enfin, un siècle plus tard, Cassiodore décrit en détail la vocalise de l'*alleluia* : sa description répond parfaitement à celles que donnent les anciens antiphonaires :

« La langue des chantres en est ornée , la cour dominicale le répète, et, comme un bien insatiable, le renouvelle sans cesse en tropes variés. » « Il est bref [le mot *alleluia*], mais c'est pour être chanté au Seigneur avec la jubilation d'un psaume entier (6). »

L'*Alleluia* est donc chanté avec *jubilation ;* le chantre le dit, le chœur le répète, l'ornemente de « tropes variés », et on le considère à l'égal d'un psaume.

Ailleurs, un texte fort curieux de saint Jérôme dit : « Or, dans le psaume VII, qui vient d'être chanté *sub alleluia*, et comme dimanche dernier on a lu le psaume VI, que nous n'avons pu expliquer, étant souffrant, etc. (7). »

L'expression *sub alleluia cantare* ne peut s'entendre que de deux façons : d'un psaume chanté avec l'*ephymnion* : « alleluia », comme dans le texte original, ou d'un psaume auquel on ajoutait l'*alleluia* pour le dire entre les lectures ; la susdite homélie de saint Jérôme vise les lectures de la messe ; mais le psaume 7, dans l'original, n'a pas d'alleluia, c'est une supplication dont le titre porte qu'elle fut chantée par David au sujet de ce que lui avait dit Chus, fils de Jemini (II Reg. XVI) ; le chant débute ainsi : *Domine Deus meus, in te speravi : salvum me fac ex omnibus persequentibus me, et libera me.* A Bethléem, au temps de saint Jérôme, on chanta donc ce verset en *alleluia*, à la messe. Or, en plusieurs

(1) *P. L.*, XXXVIII, [illegible].
(2) Id., XXXVI, 283 ; XXXVII, 1272 ; XXXVIII, 1084. V. plus haut, p. 26.
(3) Id., XXXII, [illegible].
(4) [illegible], XXVI, [illegible].
(5) Id., LIX, 77. Cf. Wagner, *op. cit.*, 32 et seq. (p. 40 de la traduction française).
(6) [illegible]
non plus seulement au temps pascal.
(7) [illegible]
Maredsous, 1890, p. 48. Ce texte fait partie d'homélies prononcées à Bethléem.

antiphonaires anciens, le deuxième *alleluia* pour les dimanches (au Missel romain, l'*alleluia* du deuxième dimanche après la Pentecôte) a précisément pour verset le texte en question. Quant au psaume 6, pour lequel saint Jérôme ne mentionne pas d'alleluia, on le trouve aussi au même dimanche, pour l'offertoire, sans alleluia, mais il n'est chanté à aucun dimanche comme graduel ou psaume entre les lectures. La coïncidence est au moins curieuse : c'est précisément vers l'an 390 que l'on commença à chanter l'offertoire à Carthage, où les coutumes avaient tant de ressemblances avec celles de Rome (1). Dans les livres de chant romain ou milanais, la mélodie du psaume d'offertoire offre beaucoup de ressemblances, quoique d'un style différent, avec celui qui accompagne les lectures, à cause surtout de son genre vocalisé ; lors de la fixation liturgique de l'antiphonaire, un certain nombre de versets chantés en graduel ont pu passer à l'offertoire. Mais revenons à l'alleluia.

Au ve siècle, les historiens byzantins Socrate et Sozomène (2), parlant du chant de l'*alleluia* dans la liturgie (c'est-à-dire la messe) à Rome, mentionnent qu'il n'est encore usité qu'à Pâques, ou au moins pendant le temps pascal, suivant la manière de parler de cette époque : cela correspond exactement au texte plus haut cité de saint Augustin. Dans les liturgies grecques suivies par les deux auteurs ci-dessus mentionnés, l'*alleluia* chanté à la messe n'a jamais qu'un ou deux versets. Or, c'est sur ce genre de chant qu'on reproche à saint Grégoire d'imiter les Grecs (3). Ce pape renvoie d'ailleurs ses contradicteurs à l'ancienne tradition romaine, au temps de saint Jérôme et de saint Damase.

A Milan, l'*alleluia* apparaît à la plupart des messes comme une superfétation : il fait souvent double emploi avec l'antienne avant l'évangile chantée à certains jours ; il n'a point, comme à Rome, remplacé l'antique chant en trait qu'on retrouve si fréquemment (sous le nom de *cantus*) dans les messes du rit ambrosien ; enfin, très peu d'alleluias y sont en usage, et beaucoup se chantent sur la même mélodie. Or, presque les seuls alleluias milanais ayant une mélodie propre, et qui soient répétés aux divers dimanches de l'année, sont précisément ceux dont l'Église romaine, jusque vers la fin du moyen âge, avait conservé l'usage aux processions pascales et qu'elle répétait à plusieurs dimanches de l'année (4). Ils consistent en un ou deux versets ornés dont les *melodiae* ou vocalises sont dites par les enfants.

(1) Saint Augustin défend cette coutume, récente alors, attaquée par un nommé Hilarus. *Retractationes*, l. II, c. 11 (*P. L.*, t. XXXII, c. 634), en même temps que celle du chant d'un psaume à la communion. Un certain nombre de liturgies, restées sur ce point à l'état primitif, ont gardé pour la communion l'usage du psaume 33 ou d'un de ses versets, qu'on répète à toutes les messes. Cf. les textes, *Paléographie musicale*, V, 22 et s., en tenant compte que l'auteur s'est trop avancé sur le *Super Cherubim et Seraphim*, cité par lui, et dont nous connaissons plusieurs autres exemples.

(2) *Op. cit.* Voir plus haut, pages 50 et 51.

(3) Voyez page 102.

(4) Voir notre dernier chapitre, § vii, 2, *les Alleluias*, et pièces justificatives.

La constitution organique du chant de l'alleluia n'a donc jamais dépassé un ou deux versets ornés. Il semble qu'il a quelque parenté avec la forme du psaume orné en général, dont il imite la contexture, du moins avec une réduction des versets ; les deux faits ont dû être à peu près contemporains. Si donc on peut faire dater d'une époque reculée l'usage d'un psaume entier avec une mélodie ornée, l'habitude de se contenter d'un ou deux versets, et même la réduction à ce module des anciens chants n'a pu se faire qu'aux ve et vi^e siècles; elle était un fait accompli lors de la fixation de l'antiphonaire grégorien.

Devrait-on cependant reléguer dans le domaine hypothétique ou considérer comme perdue la plus grande partie des psaumes ornés les plus anciens ? Non sans doute, si l'on admet que les mélodies traditionnelles en usage depuis le viie siècle nous ont conservé intégralement les versets les plus remarquables de ces compositions. Mais peut-être certains esprits curieux ne se contenteraient-ils pas de cette possibilité ; un corollaire qui découle nécessairement de la thèse présentée plus haut sur la réduction du nombre des versets chantés est celui-ci : si les versets qui nous restent dans un trait, un répons-graduel, un offertoire, sont réellement une partie d'une antique composition, on doit retrouver dans un autre office tout ou partie des versets manquants.

Ce serait évidemment faire la preuve que non seulement le choix des textes, mais encore les mélodies, remontent à l'époque antérieure à la fixation du répertoire romain, c'est-à-dire aux temps de la formation elle-même de ce répertoire, qui s'étend du ive au vi^e siècle inclus.

Or, *le dépouillement méthodique des chants romains*, fait d'après les meilleurs manuscrits, *nous révèle qu'un certain nombre de graduels*, par exemple, *dont le texte est extrait du* MÊME PSAUME, *ont non seulement une mélodie du* MÊME MODE, mais les MÊMES ORNEMENTS *et les* MÊMES FORMULES MÉLODIQUES qu'on ne rencontre pas ailleurs dans les mêmes conditions. De plus, ces chants sont en général les mêmes où nous avons déjà signalé le caractère commun de l'emploi des formules cantorales d'une manière analogue à celle de la Synagogue. Enfin ces chants font partie d'un lot de textes et de mélodies commun aux antiphonaires de Rome et à ceux de Milan, pour des offices de caractère incontestablement ancien, avec, pour chacun de ces recueils, des variantes particulières. Il faut donc, dans cet ordre d'idées, étudier concurremment ces dernières.

Dès lors, pour ces chants ainsi sortis de rang, la question se pose (1) : l'état milanais représente-t-il l'état primitif de leurs mélodies ? et l'état romain, une correction ? Ou sont-ils contemporains ? En tout cas, l'hypo-

(1) Dom G. Morin : *op. cit.*, p. 66-67.

thèse d'une corruption du chant à Milan, mise récemment en avant par un moine érudit (1), paraît devoir être absolument écartée.

Notre sentiment personnel est que l'une et l'autre tradition contiennent *des réalisations de* DESSINS ORNEMENTAUX *un peu différents*, faits *sur un thème musical* commun — *absolument comme dans le chant israélite*, — ce à quoi il faut ajouter, au moins pour l'antiphonaire romain, des retouches qui lui ont donné sa physionomie une et très caractéristique : ces retouches, la forme liturgique et l'analyse des styles musicaux le prouvent, sont *certainement antérieures* aux compositions chantées dans les fêtes instituées *au VIIe siècle.* (Voir pages 111, 113, 147.)

La découverte de chants ainsi répartis entre divers offices et appartenant incontestablement à une composition unique nous est une preuve de leur antériorité à la fixation du livre de chant romain, qu'on ne saurait faire descendre plus bas que le VIIe siècle ; ils peuvent remonter au temps même où la liturgie s'organise, c'est-à-dire vers la fin du IVe siècle.

Parmi les chants ornés incontestablement primitifs, il faut placer les mélodies des traits. Il en est deux principales, l'une du second, l'autre du huitième ton.

Elles s'adaptent à certain nombre de psaumes, et suivent soit les règles que nous avons vu employer à propos de l'hirmos, soit l'échange de formules mélodiques analogues à celles des « tamim ». Les chants des traits sont bien dans le style orné le plus ancien, leur tonalité est fréquemment assez vague, souvent elle n'est qu'un des anciens récitatifs orné et brodé ; enfin, point de comparaison qui a son importance, on se rend compte, par l'examen du recueil milanais, du nombre considérable de traits qui ont dû, à Rome, céder la place devant le chant de l'*alleluia* et du verset. Dans la liturgie de Milan, le ton des traits est encore le *cantus* propre (et primitivement unique) (2) de nombreuses messes fériales. Sans aucun doute, c'est bien là, à notre avis, la plus ancienne forme des mélodies ornées.

La meilleure preuve qu'il faut chercher, dans la réduction des psaumes chantés ainsi, l'origine d'un certain nombre d'autres, est la présence, dans tous les antiphonaires anciens, d'au moins trois graduels ayant

(1) Dom Cagin, *Rassegna gregoriana*, 1905, col. 289, tiré à part : *Archaïsme et Progrès dans la Restauration des Mélodies grégoriennes.* Dans cet article, écrit de verve, on est surpris de rencontrer sous la plume du savant bénédictin des affirmations et des hypothèses étranges, sur les « prétendus quarts de ton, *voces tremulae*, trilles, etc., s'il est quelqu'un au monde qui puisse encore dire en quoi tout cela consistait » (no 1). Comment concilier avec une telle déclaration les pensées de l'auteur, qui veut revenir à ce qu'il appelle la « leçon grégorienne » ? Car, ou la leçon grégorienne contenait tout ce qu'il rejette dédaigneusement ici, ou alors ce prétendu « texte critique » n'est pas le texte grégorien, mais une lecture qui correspond aux vues des savants qui l'ont établie.

(2) Cf. Mgr Duchesne, *Origines*, passim.

plusieurs versets, et dont deux sont chantés sur des mélodies réservées depuis aux traits : *De necessitatibus*, aux quatre-temps de Carême ; *Domine exaudi*, le Mercredi saint ; et *Ecce quam bonum*, pour les saints Jean et Paul, et l'avant-dernier dimanche après la Pentecôte. Dans la liturgie actuelle, les deux premiers sont employés comme traits, le dernier, ramené à deux versets, comme graduel.

En étudiant la liturgie ambrosienne, nous trouvons des analogies qui montrent que d'autres pièces sont dues aux mêmes procédés. Le graduel *Benedictus Dominus*, psaume 71, employé dans l'octave de l'Épiphanie au rit romain, l'est aussi dans l'ambrosien, au jour même de la fête, avec un verset de plus ; l'offertoire, emprunté au même psaume, nous offre deux autres versets analogues comme modalité et formules.

Or, le verset supplémentaire de l'ambrosien est lui-même emprunté au *cantus* de la fête de l'Expectation, avant Noël : de sorte qu'on peut restituer parfaitement une grande partie du psaume 71, *Deus judicium tuum*, dont les versets se sont trouvés répartis ainsi lors de la fixation des offices :

1. *Deus judicium*, Milan, *Cantus*, Férie de l'Avent, ℣. 1, et avec *ornementation différente*, comme ℣. du *psalmellus* de la vigile de l'Épiphanie.

2. *Suscipiant montes*, Milan, *Cantus* ; ℟. et ℣. 1 du *Psalmellus* de l'Épiphanie.

3. *Judicabit... pauperum*, Milan, *Cantus ;* reprise id.

4. *Humiliabit*, } Milan, *Cantus*, ℣. 2 ; et ℣. 2 du *Psalmellus* de l'Épiphanie.
Et permanebit,
5. *Descendet*,

6. *Orietur*, Milan, offertoire id.

7. *Et dominabitur*, Milan, ℣. de l'offertoire.

18. *Et nomen ejus*, Milan, reprise du *Psalmellus* de la Vigile id.

19. *Benedictus Dominus*, Milan, *Psalmellus* de la Vigile et du jour de l'Épiphanie.

A Rome il ne subsiste que le graduel *Benedictus*, avec le verset *Suscipiant*, mais ce verset est chanté avec les vocalises et les ornements du ℣. *Juxta est* du psaume 33, qui appartient aussi à un même fonds musical.

Il est peu de compositions psalmiques auxquelles on puisse restituer autant de versets unis par les mêmes caractères musicaux, et partagés ainsi entre Rome et Milan. Cependant, à défaut d'un tel nombre de versets, nous retrouvons encore suffisamment de textes chantés rentrant dans les mêmes conditions, pour appuyer les conclusions auxquelles nous nous sommes déjà arrêté. Voici les exemples que nous croyons caractéristiques :

Psaume 9 ; plusieurs graduels en sont tirés (six versets) : Septuagé-

sime, IIIe dimanche de Carême et samedi de la 4e semaine (1) ; peut-être doit-on rattacher aussi à cette même composition l'offertoire du mardi de la Passion (2).

Psaume 33 ; graduels du XIIe après la Pentecôte et du commun d'un martyr (*Clamaverunt*) (quatre versets). Ces versets-graduels, en plus de leur caractère tonal uniforme, offrent *seuls* la particularité d'employer des formules et mélanges de formules de toute espèce de modes (3).

Peut-être cette remarquable particularité est-elle due à une fonction spéciale ? Vers la fin du IVe siècle, quand on institua le chant de la communion, on se servait en effet du psaume 33 (4). Cette composition a peut-être été faite à cette destination. Une seconde composition, appartenant au même mode, mais d'un style différent, forme un offertoire : *Immittit* (neuf versets du psaume) ; malgré l'emprunt de ces versets (5) au psaume 33, on ne saurait donner à ce choix la même origine qu'au précédent ; le transport solennel des espèces consacrées qu'on faisait au Ve siècle à l'offertoire (6) suffit à justifier cet emploi de textes.

Psaume 34, graduels du Lundi et du Mardi saints (à Milan dimanche des Rameaux), et psalmellus (= graduel) de tierce, le Samedi saint, à Milan (six versets).

Psaume 44 ; graduels *Specie tua* et *Diffusa est* (trois versets), tous deux employés autrefois au mois de janvier, pour la station du 1er janvier et la fête de sainte Prisque. Encore actuellement le verset *Propter* est commun à ces deux chants. Une autre composition remarquable est *Afferentur* (maintenant *Offerentur*) du 1er ton, à la fête de sainte Agathe dans la liturgie actuelle. Dans l'antiphonaire grégorien, c'est à sainte Agnès que se rapporte ce chant, où il est employé comme offertoire, ainsi qu'à Milan, où on le chante entre les lectures. Cette dernière fonction est la plus ancienne. Or, la fête de sainte Agnès a été empruntée à Rome par l'Église de Milan au IVe siècle, et saint Ambroise composa le traité *De virginibus*, où il parle d'elle (7). A la même époque, le pape saint Damase fait graver un poème en son honneur, et d'ailleurs sainte Agnès était au nombre des saints commémorés solennellement vers le milieu du IVe siècle (8).

Déjà du reste, la basilique de son titre, sur la voie Nomentane, avait

(1) Nous avons publié une partie de cet ensemble dans notre *Cours théorique et pratique*, p. 133.

(2) Répété le IIIe dimanche après la Pentecôte ; et, à Milan, le IIe de l'Avent.

(3) *Cours cité*, p. 111-115.

(4) Voir page 7[illegible], note [illegible].

(5) Un seul dans la liturgie actuelle.

(6) Voyez IIIe partie, I.

(7) Une hymne remarquable, *Agathae sacrae virginis*, chantée à Milan, est aussi attribuée à saint Ambroise, mais cette attribution est discutée par plusieurs auteurs. Cependant elle en est, ou à peu près, contemporaine.

(8) *Depositio martyrum*, dans Ruinart, *Acta sincera*, 1859, p. [illegible].

été construite, sur l'ordre même de Constantin, dit le *Liber Pontificalis* (1), à la demande de sa fille sainte Constance, que l'on considérait comme la fondatrice de cette église et près de laquelle son admirable mausolée est conservé. De bonne heure, et certainement dans le cours du Ve siècle, un monastère de femmes fut adjoint à cette basilique (2).

On voit par là que l'*Afferentur virgines* propre à la fête de sainte Agnès peut remonter à une très haute époque (3), et qu'il aura été d'abord un psaume avec les lectures, comme il l'est resté à Milan. Quand les chants d'offertoire furent institués, on adapta assez naturellement l'*Afferentur* à cette cérémonie.

Psaume 95 : deux offertoires : *Laetentur* à Noël, et *Confessio*, à saint Laurent, qui emprunte tous ses versets (sauf le premier) au *Laetentur*. Saint Laurent est un des saints les plus anciennement honorés à Rome.

Psaume 117 : tous les graduels *Haec dies* de la semaine de Pâques. En certains manuscrits très anciens, par exemple celui publié par Pamelius (4), tous les versets sont inscrits au jour de Pâques; cf. la rubrique de l'ordo V que nous avons mentionnée page 70.

Un rapprochement des plus curieux à faire est la disposition respective des *formules mélodiques*, surtout vocalisées, dans les chants ornés des psaumes de l'antiphonaire grégorien, et celle des *tamim* cantoraux du texte hébreu. En prenant une mélodie au hasard, on risquerait de n'aboutir à aucun résultat ; choisissons donc ce chant du psaume 117 (hébreu 118) qui a formé les graduels de la semaine de Pâques, dans lesquels nous avons déjà observé de bonnes marques d'antiquité. On pourra en prendre le chant dans le graduel de Solesmes, en remarquant que précisément il roule sur un ensemble de formules mélodiques répétées soit dans le même ordre, soit dans un ordre divers, sur plus de cent versets-graduels, au cours de l'année ecclésiastique. Dans ce travail de dépouillement nous représentons ces formules par un numéro d'ordre, en mettant le chiffre sur la syllabe où la formule se développe : on verra que c'est presque constamment l'accent tonique. Au-dessus encore, nous plaçons le signe hébreu qui affecte les mots correspondants : on verra avec surprise de curieuses concordances s'établir. Sans que ces mêmes signes correspondent aux mêmes chiffres, ils sont cependant placés, presque tous, *au même endroit de la phrase ou du mot.*

Aux deux versets 16 et 26, la formule mélodique est *semblable dans le*

(1) Éd. Duchesne, I, p. 180.

(2) L'étude la plus complète faite sur sainte Agnès est celle de M. Paul Allard, dans le *Dictionnaire d'arch. chr. et de lit.*, col. 905 et s., à laquelle on joindra la suivante, de Dom Leclercq, sur le cimetière de Sainte-Agnès.

(3) Sans oublier le rapport étroit entre ce chant et le passage de la passion de cette sainte, rapportant qu'elle serait apparue à ses parents entourée d'un chœur de vierges.

(4) Réédité par les Bénédictins de Saint-Maur, et depuis dans *Patr. Lat.*, LXXVIII. Voyez pour les détails, IIIe partie, 1.

chant grégorien, et les *signes hébreux ont également* (sauf un) *le même ordre* ; les formules rares 12-7 et 14 correspondent également, dans le texte hébreu, à des signes d'un emploi rare. Une singularité plus étonnante est que le signe ┘ correspond cinq fois à un *podatus* de la notation grégorienne, dont la graphie est la même ; les autres fois, il correspond en général à une élévation mélodique. Ces constatations, rapprochées de ce que nous avons dit sur l'*hirmos*, prennent une certaine valeur.

C'est peu comme résultat : il nous semble cependant que c'est déjà quelque chose, surtout pour un psaume consacré, dans la Synagogue et dans l'Église, à la même fonction liturgique de Pâques (1). (V. page 8, note 2.)

1 2 3 4 5 6
Verset 1. Confitémini Dómino, quóniam bónus : quóniam in saécu-
7 8 1 2
lum misericórdia eius. — *V. 2*. Dícat núnc Israel (2) quóniam bónus : etc.
1 2
— *V. 4*. Dícant núnc qui redémpti sunt a Dómino (3).. — *V. 16*. Déx-
1 9 10 11-4 12 7 8
tera Dómini fécit virtútem : déxtera Dómini exaltávit me. — *V. 22-23*.
13 2 14 13 11-4
Lápidem, quem reprobavérunt aedificántes : hic fáctus est in cáput ánguli.
10 17 18 8
A Dómino fáctum est ístud, et est mirábile in óculis nóstris. — *V. 24*.
19 20 18 6 7 8 *bis*
Hæc díes quam fécit Dóminus, exultémus et laetémur in ea. *V. 26[1]-27[1]*.
1 9 10 11-4 12 7 8
Benedíctus qui vénit in nómine Dómini : Déus Dóminus, et illúxit nobis.

Il est remarquable que ce psaume se présente ainsi avec le même rôle que dans la liturgie hébraïque ; ses formules mélodiques, dont plusieurs se retrouvent dans le chant juif, sont, comme celles des traits, répétées sur des quantités de textes, pour les répons-graduels.

Ps. 118 ; a formé deux séries d'offertoires, les uns du VIII[e] ton, les autres du III[e], chacune avec ses formules particulières ; VIII[e] ton : *Revela* (actuellement *Levabo*), au premier lundi de Carême ; *Benedictus es*, au

(1) Nous indiquons le numérotage des versets d'après le texte hébreu ; le verset *Haec dies* est replacé à son rang normal. Saint Augustin a parlé plusieurs fois du chant de ce verset entre les lectures de la semaine pascale, *Serm.*, CCXXIII, CCXXVI, CCLVIII (*Patr. Lat.*, XXXIX, 1092, 1099, 1180 et s.). Le signe ⅄ est celui qui indique la *médiante* du verset.

(2) Il est assez remarquable que le chant romain mette la partie de la formule 2 qui revêt d'ordinaire les accents toniques sur la syllabe *ra* de *Israel*, qui est longue dans le texte hébreu, à cause de la médiante ; *quoniam bonus* est une duplication du verset 1, qui n'a pas lieu dans l'hébreu, où on reprend tout de suite le *quoniam in saeculum*.

(3) Ici, le texte reçu a fait confusion entre le verset original *Dicant nunc qui timent Dominum : quoniam*, etc., donné par les plus anciens mss., et celui-ci, emprunté au psaume 106, *Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius. Dicant nunc qui redempti sunt a Domino, quos redemit*, etc. C'est pourquoi nous n'avons pas poussé plus loin la comparaison.

vendredi de la Passion ; *Gressus meos*, au 3e samedi de Carême ; IIIe ton : *Benedictus es*, à la Quinquagésime, et *Domine, vivifica*, au vendredi après les Cendres. On peut observer que le partage des éléments de ces deux séries s'est effectué seulement dans les messes du Carême et de la période préparatoire.

A ces psaumes on peut ajouter quelques compositions qui sont également de même mode et de mêmes formules, et qui échangent quelques-uns de leurs textes :

Ps. 20 ; Offertoires *In virtute* et *Desiderium*, au commun actuel des confesseurs.

Ps. 39 ; Offertoires *Domine in auxilium*, XVIe dimanche après la Pentecôte, et *Domine ad adiuvandum*, IVe jeudi après les Cendres (1).

Ps. 88 ; Offertoires *Inveni* et *Veritas*, pour les martyrs et les confesseurs pontifes. Ces deux offertoires sont marqués dans les livres ordinaires, le premier du VIIIe ton, le second du IIe, à cause de leurs finales, *sol* pour le premier, *la* pour le second (2) ; cependant, leurs formules sont analogues, et le *Veritas* est souvent, dans les manuscrits les plus anciens, pris pour verset d'*Inveni*. Les versets du *Veritas* s'accordent parfaitement, du reste, avec l'*Inveni* et ses versets.

Nous considérons donc toutes ces compositions comme antérieures, et de beaucoup, à la recension grégorienne du chant romain : l'état de découpage de tous ces psaumes en divers offices nous est un garant de leur unité préexistante.

Sans doute y en a-t-il d'autres ? il est actuellement difficile de les déterminer. En tout cas, on peut rattacher à ce même genre de composition les versets d'alléluias déjà mentionnés, savoir :

Ps. 94 ; *Venite exultemus* ;

Praeoccupemus (n'est plus en usage).

Quoniam Deus.

Ps. 92 ; *Dominus regnavit, decorem*, avec peut-être les deux autres versets prescrits par les antiques ordos romains : *Parata* et *Elevaverunt*.

Ps. 117 ; *Haec dies.*

Ps. 112 ; *Laudate pueri* et *Sit nomen* (3).

Ces deux derniers chants sont des mélodies de type hirmique répétées sur beaucoup de textes ; elles ont un grand rapport de style avec les traits, tandis que les versets du psaume 94 en ont surtout avec ceux des psaumes 33 et 71 ci-dessus mentionnés. C'est aux mélodies des versets *Haec dies* et *Laudate* que nous attribuerons surtout ce que dit saint Grégoire le Grand sur les origines du chant de l'alleluia à Rome, à l'époque de saint Damase.

(1) [illegible]

(2) Pour la tonalité grégorienne, voyez pages 127 et s.

(3) [illegible]

Est-il possible de déterminer d'une manière plus précise la période d'origine de ces chants ainsi que des autres ? Nous ne le pensons pas. Les documents nous ont laissé trop peu de faits pour en profiter dans toute la mesure possible ; cependant nous ne pourrons mieux faire que reproduire ici les meilleures traditions romaines du *Liber Pontificalis* et du *Qualiter* (*De prandio*) sur les progrès de la liturgie et du chant à Rome depuis l'époque de saint Damase jusque dans le VI[e] siècle.

Après Damase, nous rencontrons la mention du pape saint Célestin (422-432), qui « ordonna de psalmodier avant le sacrifice les 150 psaumes, ce qui ne se faisait pas auparavant » (1). On voit par les gloses mêmes de la seconde édition du *Liber Pontificalis* que cette mention regarde l'introït; on l'explique, soit par l'institution de tout l'introït lui-même, soit par l'addition de psaumes aux chants d'entrée déjà existants. Nous penchons plutôt pour la première hypothèse. « Après lui le très bienheureux Léon pape (440-461) INSTITUA tout le chant annuel; ensuite le bienheureux pape Gélase (492-496) *écrivit* pareillement tout le chant annuel ; après lui le pape Symmaque (498-514) *édita* lui-même pareillement, son chant annuel (2). »

« Hormisdas (514-523) composa un clergé et *lui apprit les psaumes* (3) ». « Encore après lui le pape Jean lui-même (523-526) *écrivit en ordre* le chant annuel du cycle (liturgique) ; après lui le pape Boniface (530-532), par l'inspiration du Saint-Esprit, et *écrivit une règle*, et *ordonna la cantilène du cycle de l'année* (4). »

Enfin vint saint Grégoire le Grand, qui « *édita* NOBLEMENT *le chant du cycle de l'année* (5). »

Il ne sera peut-être pas inutile de faire ressortir la gradation ascendante de ces mentions diverses. Après les premières prescriptions générales de Damase et de Célestin, c'est à Léon qu'on attribue l'institution du chant annuel, c'est-à-dire de l'organisation des mélodies pour l'année liturgique ; puis, successivement, nous voyons ce chant écrit, édité, le clergé apprenant la psalmodie, ensuite le chant mis en ordre, faisant l'objet d'une règle et d'une nouvelle ordonnance, enfin édité « noblement ».

Il est impossible de ne pas être frappé de ces états successifs mention-

(1) Caelestinus constituit *psalmi CL ante sacrificium* psalli, quod ante non fiebat. *Lib. Pont.*, I, 230.

(2) Post hunc beatissimus Leo papa annalem cantum omnem instituit : deinde beatus Gelasius papa similiter omnem annalem cantum conscripsit ; post hunc Symmachus papa similiter et ipse annalem suum cantum edidit. *Qualiter*, l. c.

(3) Hormisdas clerum composuit et psalmis erudivit. *Lib. Pont.*, I, 269.

(4) Iterum post hunc Johannes papa ipse annuum circuli cantum et omni ordine conscripsit ; post hunc Bonifacius papa, qui, inspirante Sancto Spiritu, et regulam conscripsit, et cantilenam circuli ordinavit. *Qualiter*.

(5) Cantum anni circuli nobile edidit Id.

nés par les vieilles traditions du VIe et du VIIe siècle : elles correspondent admirablement à ce que nous savons sur le développement du chant liturgique pendant toute cette période.

Nous essayerons plus loin de déterminer, dans la mesure du possible, quelques-unes des stratifications mélodiques que la critique interne de l'antiphonaire nous révèle, et qui correspondent à ces divers états. Il nous faut dès à présent passer à l'examen de la plus importante figure qui domine les musiciens chrétiens du moyen âge : saint Grégoire le Grand.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCOLE ROMAINE : SON ENSEIGNEMENT

CHAPITRE I

SAINT GRÉGOIRE LE GRAND ET LES MUSICIENS ROMAINS.

I. *Saint Grégoire le Grand.* (*C.* 540. † 12 *mars* 604.)

LA TRADITION. — L'HISTOIRE.

Une minutieuse étude liturgique et musicale nous a conduits à cette conclusion que le répertoire romain des mélodies ecclésiastiques est formé de pièces dont une importante, sinon la majeure partie, existait avant le VIIe siècle (1). D'un autre côté, la tradition nous présente saint Grégoire comme l'organisateur définitif de ce répertoire, à la fin du VIe siècle. Tradition et témoignage interne des sources paraissent concorder. Toutefois, après avoir vérifié la valeur des sources littéraires et musicales, convient-il de soumettre à la même enquête le bien fondé de la tradition : nous n'avons, en effet, pour l'appuyer, ni écrit de saint Grégoire, ni pièce d'archives contemporaine qui la mentionne.

Nous ne sommes plus au temps, — bien proche cependant, — où les historiens ne connaissaient guère et ne citaient surtout que Jean, diacre romain, le biographe officiel du pape célèbre (2), mais qui vécut deux siècles et demi après son héros, et recueillit dans son histoire toutes les légendes qu'il lui plut d'y insérer. Le diacre Jean mérite-t-il donc qu'on s'arrête à lui et qu'on ajoute foi à ce qu'il dit sur l'œuvre de saint Grégoire en ce qui concerne le chant liturgique? Nous le pensons.

Jean, en effet, paraît un homme consciencieux; ce qu'il n'a appris que par ouï-dire, il le répète tout simplement, il donne pour légende ce qu'il croit légende; en même temps, n'écrivant pas pour son simple plaisir, mais avec l'aveu du pontife de son temps, il s'informe dili-

(1) Dans la dernière partie de cet ouvrage, nous essaierons de déterminer avec précision le développement progressif des compositions liturgiques romaines, depuis le IVe siècle jusqu'à la fixation de l'antiphonaire. On peut, si on le désire, se reporter tout de suite à ce dépouillement.

(2) *Patr. Lat.*, LXXV, 61 et s. Cette vie, écrite, nous le répétons, d'une manière officielle, devait servir aux lectures publiques de l'office. L'auteur a bien soin, du reste, de donner pour on-dit ce qu'il ne peut autrement affirmer.

gemment, va aux sources, consulte à la fois la tradition et les archives. Sa véracité est donc celle qu'on peut reconnaître chez tout historien sérieux, qui a écrit longtemps après les événements qu'il raconte, mais qui est placé aux sources d'informations, et donne pour authentique ce qu'il croit authentique, et pour douteux ce qui lui paraît douteux.

Jean écrit la vie de saint Grégoire précisément dans une des périodes de splendeur de la *Schola cantorum*, dont les bâtiments venaient d'être restaurés, vers 845, par Serge II (1). Il en connaît les chefs, les archives, les traditions ; or, voici ce qu'il nous dit de saint Grégoire :

« Dans la maison du Seigneur, comme un autre savant Salomon, et à cause de la componction de la douceur de la musique, *le plus zélé des chantres* COMPILA très utilement *l'antiphonaire* « centon » ; il constitua aussi la « *Schola cantorum* », *qui chante encore* dans la sainte Église romaine *d'après les mêmes principes ;* et, avec de nombreux champs, lui donna deux maisons, qu'il fit construire (?) savoir, l'une sous les degrés de la basilique du bienheureux Pierre apôtre, l'autre sous les constructions du patriarcat de Latran, où jusqu'à aujourd'hui on conserve, avec la vénération qui leur est due, l'antiphonaire authentique, le lit de repos où il chantait, et la férule dont il menaçait les enfants. Il divisa ses donations par séries prescrites, sous peine d'anathème, en vue d'assurer le service quotidien » (2).

D'une étude sérieuse de ce texte il résulte que des biens appartenaient au IXe siècle à l'école des chantres romains, et qu'une partie lui en venait par donation de saint Grégoire ; sans nul doute, les actes de ces donations devaient encore exister, et Jean diacre y dut puiser une partie de son texte, écrit tout à fait dans le style des pièces de ce genre (3). On conservait dans la principale maison de la *Schola* un antiphonaire « authentique » et d'autres souvenirs de saint Grégoire ; enfin, les chanteurs de cette corporation considéraient ce saint comme un de leurs anciens émules, *cantorum studiosissimus*, et comme le *compilateur* du livre de chant communément nommé « antiphonaire » ; on adjoignait à ce mot l'épithète de *centon*, indiquant que ce livre était un recueil de pièces diverses recueillies en corps, ce qu'indique déjà le mot *compila*.

(1) Voyez plus loin, page [illegible].

(2) In domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit. Scholam quoque cantorum (quae hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur), constituit ; eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus basilicae beati Petri apostoli, alterum vero sub Lateranensis patriarchii domibus, fabricavit ; ubi usque hodie [illegible], et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico antiphonario reservatur, quae videlicet loca per praecepti seriem sub interpositione anathematis ob ministerii quotidiani utrobique gratiam subdivisit. *Vita S. Gregorii*, l. II, c. VI. (Id. c. 90.)

(3) [illegible] *habitacula, scilicet alterum, fabricavit*

Telle était donc la tradition romaine, vivante au IXe siècle, sur saint Grégoire, dans un milieu que lui-même avait fréquenté. Elle n'a rien qui n'inspire que pleine confiance, et paraît avoir reposé sur des documents précis qui ne nous sont point parvenus.

Au delà de Jean diacre, un grand nombre d'attestations sur l'ordonnancement du livre de chant par saint Grégoire ont été relevées (1) ; la plus remarquable est assurément la lettre du pape saint Léon IV à l'abbé Honorat; pièce officielle, elle corrobore la tradition dont plus tard le diacre Jean sera encore l'écho : «... la douceur du chant de Grégoire, et sa *manière de chanter et de lire* dans l'église, qu'il ordonna et régla..... Toutes les églises ont reçu avec une telle avidité et un amour si courageux ladite tradition de Grégoire..... Ce très saint pape Grégoire, serviteur de Dieu, qui fut illustre prédicateur et sage pasteur, et fit tant pour le salut de l'humanité, édita aussi le chant susdit, que nous chantons à l'église et même partout, etc. » (2).

On ne saurait accuser un pontife, s'exprimant aussi solennellement, de ne s'appuyer que sur des on-dit ou une tradition vague : Léon IV devait parler en toute connaissance de cause.

Aux époques précédentes, d'autres personnages, tels que le savant liturgiste Amalaire, mentionnent également la tradition : celui-ci va même jusqu'à faire remarquer, dans son étude sur l'antiphonaire, des pièces qui ne datent pas de saint Grégoire (3), réflexion indiquant assurément que son auteur avait des moyens de renseignements que nous n'avons plus, puisqu'il était en mesure de distinguer l'origine des divers chants.

Passons sur d'autres citations moins importantes, et arrivons tout de suite aux plus anciens des auteurs qui nous ont laissé des témoignages sur le chant romain et saint Grégoire le Grand.

Ce sont deux Anglais, Bède et Egbert. Tous deux naquirent dans les trois quarts de siècle qui suivirent la conversion de leur nation par les soins de saint Grégoire le Grand, tous deux firent leurs hautes études à Rome, et y conservèrent de précieuses relations, tous deux furent des personnages importants et ont donné dans leurs écrits les marques d'un talent sûr et bien informé des matières qu'ils étudient. ne craignant pas d'indiquer leurs références et de mentionner leurs sources. Recueillons donc leur témoignage précieux.

(1) Dom Morin, *Les véritables Origines du chant grégorien*, Maredsous, Belgique, 1890 ; 2e éd. 1904 (nous citons toujours la première), a donné le plus grand nombre de textes qui aient jusqu'alors été édités. Ce petit livre est capital sur la question historique grégorienne.

(2) Dulcedinem Gregoriani carminis, cum sua quam in ecclesia traditione canendi legendique ordinavit et tradidit... Quae cunctae ecclesiae cum tanta aviditate et amore arduo praedictam traditionem beati Gregorii susceperunt... Qui plane sanctissimus papa Gregorius adeo Dei cultor, et inclitus praedicator, et sapiens pastor fuit, et copiosos ad humanam salutem edidit et sonum iam dictum, quem in ecclesia vel ubique canimus musicis artibus. Id. p. 10 et s.

(3) De ordine antiphonarii. (*Patr. Lat.*, CV, 1245 et s.)

Bède, dans son histoire d'Angleterre (1), s'est montré non seulement annaliste, mais écrivain sérieux, ne laissant au hasard aucune de ses investigations.

Lorsque, connaissant déjà depuis longtemps les traditions de son pays, il se décide à en écrire l'histoire, il s'informe à nouveau (2). D'un côté, ce sont les archives anglaises qu'il consulte, corroborées des récits du vénérable abbé Albin, élevé à Canterbury par l'archevêque Théodore et l'abbé Adrien ; cet Albin, personnage connu, savait lui-même les gestes des disciples du bienheureux pape Grégoire en Angleterre, soit par la tradition de la génération précédente, soit par les monuments. Un autre correspondant de Bède fut Nothelm, prêtre de Londres, qui profita d'un voyage à Rome pour copier dans les archives pontificales un certain nombre de pièces de saint Grégoire et de ses successeurs, relatives à la fondation et à l'organisation de l'Église d'Angleterre. Ces copies furent prises avec une permission spéciale du pape Grégoire II, lequel avait fait ses études, au temps du pape Serge, en même temps que Bède.

Voici les faits rapportés par Bède qui concernent le chant romain et la tradition grégorienne.

Vers l'an 597, les envoyés de Grégoire font leur entrée solennelle à Douvres en procession, chantant l'antienne litaniale : « *Deprecamur te, Domine, in omni misericordia tua, ut auferatur furor tuus et ira tua a civitate ista, et de domo sancta tua, quoniam peccavimus. Alleluia* » (3). (L. I, c. xxv.) Cette antienne fait partie de tous les manuscrits de l'antiphonaire, pour les processions et litanies.

En 601, Grégoire envoie de nouveaux missionnaires et tout ce qui est nécessaire au culte et au ministère ecclésiastique, comme des vases sacrés, des ornements d'autel et sacerdotaux, des reliques, et beaucoup de livres liturgiques (*codices plurimos*) (4). (L. I, c. xxix.)

En 628, en 634, on cite un diacre Jacques, « qui vécut jusqu'à notre temps » ; il était fort habile dans le chant d'église, et maître dans la mélodie ecclésiastique selon le rit romain. (L. II, c. xvi, c. xx (5).

Jacques est mentionné à nouveau en 669, à propos de l'archevêque

(1) *Historia* [illegible], ed. Smith, [illegible] *Patr. Lat.*, XCIV.

(2) Nous résumons les renseignements donnés par Bède lui-même dans sa préface.

(3) Fertur autem quia appropinquantes civitati, more suo cum cruce sancta et imagine magni regis Domini nostri Jesu Christi, hanc laetaniam consona voce modularentur : *Deprecamur te, Domine,* [illegible] *furor tuus et ira tua a* [illegible] Id. 1[illegible] II. 169.

(4) Gregorius mittit ad eos universa quae ad cultum erant ac ministerium ecclesiae necessaria ; necnon et codices plurimos. Id. 115. On conserva longtemps en Angleterre plusieurs manuscrits attribués à cet envoi de saint Grégoire, et dont les caractères paléographiques accusent bien cette époque. Smith, ed. cit., notes, VII, nº v, § 1. (*Patr. Lat.*, id. 313, 314.)

(5) [illegible]

Théodore, moine romain, consacré par le pape Vitalien pour l'Église d'Angleterre ; le pape confirme Théodore dans « tout ce qui a été prescrit et confirmé par saint Grégoire notre prédécesseur, au sujet d'Augustin [de Canterbury] son vicaire ». C'est alors que le chant, qui n'était connu jusque-là que dans le comté de Kent, commença à être appris dans toutes les églises des Anglais. Le premier maître de chant dans les églises du Nord (à part Jacques dont on a déjà parlé) fut Étienne Aeddi, du pays de Kent, appelé par l'évêque Wilfrid. Celui-ci ordonna aussi un homme très instruit dans les sciences ecclésiastiques, et, bien que vivant avec une grande simplicité, très capable en affaires ; il se nommait Putta, et était très habile dans l'art de moduler à l'église suivant le rit romain, *ayant appris cet art des élèves mêmes du bienheureux pape Grégoire* (l. IV, c. II) (1). Putta mourut évêque de Rochester, en 688, du vivant de Bède.

En 680, l'abbé Jean, archichantre de Saint-Pierre de Rome, fut envoyé porteur d'instructions du pape Agathon touchant la discipline et l'organisation ecclésiastique, sous la conduite de l'abbé anglais Benoît Biscop. Lorsque le synode auquel avait assisté l'abbé Jean fut terminé, Benoit Biscop lui fit parcourir la Grande-Bretagne ; en particulier, il le conduisit à son monastère de Wearmouth, afin d'y enseigner le *cursus* annuel du chant, tel qu'on le célébrait à Saint-Pierre de Rome (à ce moment, en effet, les moines de ces pays suivaient un ordre très mêlé, car un certain nombre d'entre eux avaient reçu la tradition liturgique des moines celtiques venus d'Irlande en 635, très différente du rit romain de leur temps). L'abbé Jean, qui avait un ordre spécial du pontife à cet effet, enseigna donc de vive voix l'*ordo* et *la manière de chanter* et de *lire* (2), aux chantres dudit monastère, et mit même par écrit ce que demandait la célébration des jours de fête pour tout le cours de l'année (*anni circulus*). « On conserve encore cet écrit dans le même monastère, et il a déjà été copié par beaucoup, de tous côtés ». Jean n'enseignait pas seulement les frères de ce monastère, mais encore tous ceux qui, habiles dans le chant, étaient accourus de tous les monastères de la province, pour assister à ses leçons. L'abbé Jean mourut à Tours en revenant en Italie (l. IV, c. XVIII) (3).

(1) Erat ipso tempore Romae, monachus, nomine Theodorus, qui ordinatus est [episcopus a Vitaliano papa anno dominicae incarnationis 668, et Britanniam missus est : « Omnia ergo quae a sancto Gregorio praedecessore nostro, Augusto syncello ejus, statuta sunt atque firmata, nos tibi in aevum concedimus. » Sonos cantandi in ecclesia quos eatenus in Cantia tantum noverat, ab hoc tempore per omnes Anglorum ecclesias discere coeperunt ; primusque, (excepto Jacobo de quo supra diximus) cantandi magister Nordenhymbrorum ecclesiarum Aeddi nomine, cognomine Stephanus, fuit invitatus de Cantia a reverendissimo viro Vilfrido episcopo. Ipse ordinavit virum magis ecclesiasticis institutum et vitae simplicitate contentum, in saeculis rebus strenuum, cui nomen erat Putta, maxime autem modulandi in ecclesia more Romanorum peritus, quem a discipulis beati papae Gregorii didicerat. Id., 174.

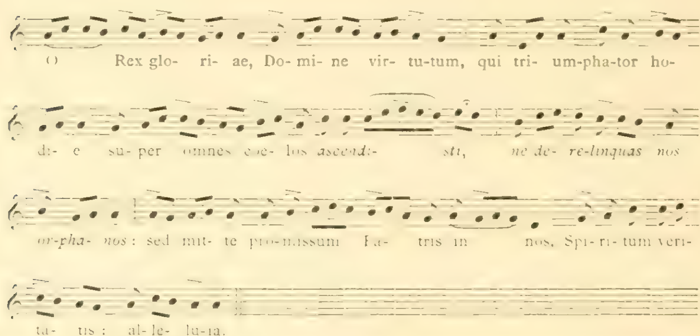
(2) Cf. plus haut la lettre du pape Léon IV, page 87.

(3) Vir venerabilis Johannes, archicantor Ecclesiae sancti apostoli Petri, et abbas monasterii

Enfin, Bède cite le chantre Maban, qui avait reçu des leçons de chant des *successeurs des élèves de saint Grégoire* (1). Maban lui-même fut professeur de chant d'Acca, évêque d'Hexham vers 709.

A dater de ce moment, on ne parle plus de l'organisation du chant en Grande-Bretagne, sinon pour rappeler la nécessité de suivre l'ordre liturgique d'après les exemplaires envoyés de Rome. Lorsque Bède mourut, vers 762, ce fut l'après-midi de l'Ascension, à l'heure des vêpres : voulant s'unir à l'office liturgique au moment même de son agonie, il entonna l'antienne de *Magnificat : O Rex gloriae* ; mais arrivé aux paroles : *ne derelinquas nos orphanos*, le souffle lui manqua, et il fondit en larmes ; au bout d'une heure il recommença, mais ne put également continuer. Après plusieurs essais infructueux, il chanta alors le verset *Gloria Patri*, et en le terminant, rendit le dernier soupir (2).

Or, c'est précisément le chant prescrit par l'antiphonaire grégorien pour cette fonction solennelle, et, sur le mot *ascendisti*, la voix s'élève jusqu'au plus haut degré du mode employé : continuer eût été un effort au-dessus des forces du moribond, qui ne put poursuivre *ne derelinquas*, etc.



En résumé, le texte de Bède nous apprend, à part les progrès con-

beati Martini, nuper venerat a Roma per jussionem papae Agathonis, duce reverendissimo abbate Biscopo cognomine Benedicto. Accepit et praefatum Johannem abbatem Britanniam perducendum, quatenus in monasterio suo cursum canendi annum *sicut ad sanctum Petrum Romae* agebat, edoceret ; egitque abba Johannes (ut jussionem acceperat pontificis), et ordinem videlicet, *ritumque canendi ac legendi* viva voce praefati monasterii cantores edocendo, et ea quae totius anni circulus in celebratione dierum festorum poscebat, etiam litteris mandando ; quae hactenus in eodem monasterio servata, et a multis jam sunt circumquaque transcripta. Non solum autem idem Johannes ipsius monasterii fratres docebat, verum de omnibus pene ejusdem provinciae monasteriis ad audiendum eum, qui cantandi erant periti, confluebant. Id., 199.

(1) Id., 270.

(2) Lettre de son disciple Cuthbert à Cuthwin. (*Patr. Lat.*, t. XCV, c. 16.)

tinus de la liturgie et du chant romain parmi les Églises d'Angleterre : 1° que *saint Grégoire le Grand envoya* à ses missionnaires *des livres liturgiques ;* 2° que ces missionnaires avaient *chanté*, à leur débarquement, une antienne de procession qu'on nous cite tout au long ; 3° qu'il y avait parmi eux *des élèves de Grégoire qui enseignèrent le chant romain* à divers Anglais, tels que Putta et le diacre Jacques, que Bède avait pu connaître. Enfin, quand l'historien meurt, c'est en chantant une mélodie qui, comme celle des missionnaires, figure dans les livres grégoriens.

Cependant, ces livres liturgiques ne sont pas mentionnés ici comme la compilation propre de Grégoire ; par contre, il semble que les Anglais du VIIe aient bien tenu *ce pape pour musicien*, *puisque des chantres avaient eu comme maîtres des élèves de Grégoire.*

Mais, ce que Bède a négligé de dire, comme n'intéressant peut-être pas directement le sujet qu'il traitait, son ami et contemporain Egbert nous le dira. Devenu archevêque d'York (en 732), il a à traiter avec les autres évêques de la province divers points de doctrine. Or Egbert, qui avait été à Rome condisciple de Bède et du futur pape Grégoire II, et qui fut ordonné diacre par le pontife romain Serge (1), fait entendre à deux reprises, à propos du jeûne des Quatre-Temps, ces graves et pour nous décisives paroles : « ...comme notre maître le *bienheureux Grégoire*, *dans* SON *antiphonaire et missel*, *qu'il nous a transmis ordonné et réglé*, *par notre pédagogue le bienheureux Augustin* (de Canterbury) » (2). Et, un peu plus loin :

« C'est de même le bienheureux *Grégoire*, *qui a désigné cette célébration* à l'église des Anglais, par son légat susdit, *dans* SON *antiphonaire et missel... Ce qu'attestent* non seulement nos antiphonaires, mais encore *ceux que nous avons étudiés avec leurs missels dans la basilique* (*apud limina*) *des apôtres Pierre et Paul* » (3).

Ici, ce n'est plus seulement un chroniqueur, n'ayant pas à entrer dans les détails techniques, qui nous parle : c'est un primat qui rédige un document canonique. Egbert s'exprime comme un siècle et demi plus tard le pape Léon IV ; et il affirme, selon ce que sait l'Église d'Angleterre, que : 1° parmi les livres apportés par les missionnaires romains, se trouvaient des ANTIPHONAIRES et des MISSELS DE SAINT GRÉGOIRE ;

(1) Nous ne croyons pas qu'on ait déjà fait ressortir de cette façon le témoignage d'Egbert, qui tire une autorité singulière de son séjour et de ses relations à Rome, vers la fin du VIIe siècle.

(2) In Ecclesia Anglorum, noster didascalus beatus Gregorius, *suum* antiphonarium et missalem librum, per beatum Augustinum transmisit *ordinatum et rescriptum...* Quod continet non solum nostra testantur antiphonaria, sed et ipsa quae cum missalibus suis conspeximus apud apostolorum Petri et Pauli limina. (*Patr. Lat.*, t. LXXXIX, c. 441.)

(3) Une étude tout à fait remarquable de ces textes a été faite par Dom G. Morin, *op. cit.*, pages 27 à 33.

2° il a vu de *semblables antiphonaires et missels* a Rome ; 3° ils contiennent des rubriques, qu'il explique, au sujet de la célébration des Quatre-Temps : de fait, les mêmes rubriques, ainsi que les textes *Deprecamur* et *O Rex gloriae*, relevés plus haut, se trouvent en effet dans les copies de l'antiphonaire grégorien.

Il n'y a donc point à en douter : non seulement vers la fin du IXe siècle, à l'époque de Jean diacre, mais *quatre-vingts ans environ après la mort de saint Grégoire, on conservait dans les basiliques romaines*, au temps du pape Serge, *des exemplaires de son antiphonaire et de son missel* ; ils y ont été comparés avec d'autres exemplaires conservés en Angleterre, et qu'on croyait envoyés par Grégoire lui-même : tous ces exemplaires étaient conformes.

Egbert jette dans la question un nouvel élément de critique : on a pu remarquer sa locution, *antiphonaire et missel, les antiphonaires... avec leur missel*. Les antiphonaires et les missels étaient donc inséparables, ou présentaient au moins les relations les plus étroites. On n'a jamais mis sérieusement en doute que saint Grégoire fût réellement le compilateur du missel ou « sacramentaire » qui porte son nom, et cependant, comme pour ce qui concerne l'antiphonaire, on ne peut s'appuyer que sur la tradition ; pourquoi donc les conclusions tirées en faveur du missel sont-elles rejetées par quelques esprits scrupuleux en ce qui concerne l'antiphonaire ? Il est vrai que les copies anciennes du sacramentaire portent ce sous-titre ou un autre analogue : *a Sancto Gregorio Papa editus, ex authentico libro Bibliothecae Cubiculi scriptus* (1). Mais si, selon le témoignage d'Egbert, nous avons affaire à un « antiphonaire et missel », est-ce que l' « authentique » placé en tête du missel ne vaudrait pas pour l'antiphonaire qu'il accompagne ?

En général ces ouvrages ne sont point parvenus jusqu'à nous sous forme d'un volume unique ou de volumes d'une même collection : cependant, plusieurs sacramentaires contiennent le texte, ou au moins les tables complètes de l'antiphonaire des messes. C'est déjà un précieux instrument de critique (2). Et si ces copies du sacramentaire avec le texte de l'antiphonaire sont faites d'après un exemplaire de la « bibliothèque de la Chambre Pontificale », l' « authentique » du sacramentaire vaut évidemment pour l'antiphonaire.

La plus grave objection, et, au fond, la seule sérieuse en apparence,

(1) Bibl. nat., Par., missel de Saint-Éloi, édité par Dom H. Ménard, Paris, 1642, in-4 (*Patr. Lat.*, LXXVIII) : Bibl. Vatican., sacramentaire édité par Muratori, *Liturgia Romana vetus*, t. II, p. 271 ; etc. Pour l'étude critique du sacramentaire grégorien, il faut se reporter a Mgr Duchesne, *Origines* déjà citées, en les complétant par les excellentes observations de Dom G. Morin, *op. cit.*, [illegible]

(2) J'ai étudié plusieurs de ces sacramentaires, dans *Histoire du chant liturgique à Paris*, I, pages 53 et s., Paris, 1904, in-8°. L'un contient le texte complet de l'antiphonaire des messes : voir le dernier chapitre du présent ouvrage.

qu'on puisse produire contre l'authenticité de l'antiphonaire attribué à saint Grégoire, est que les copies parvenues jusqu'à nous se réfèrent non point à l'ordre du sacramentaire grégorien papal, mais à celui de la « seconde édition » mise en usage à partir du pape Adrien I[er], et partout répandue à l'époque carolingienne. Mais le raisonnement fait pour le sacramentaire peut encore s'appliquer à l'antiphonaire, et la seule conclusion possible à tirer est que nous ne connaissons jusqu'ici qu'une seconde édition de l'antiphonaire (1), ce qui ne veut pas dire qu'il n'en existe pas d'autre (2).

Nous ajouterons de plus qu'à dépouiller soigneusement le livre de chant grégorien d'après cette « édition revue », on peut rétablir aisément l'ordonnance visée par Egbert, car il ne s'agit que d'un rangement des matières un peu différent, et portant surtout sur les dimanches ordinaires, afin de mettre le livre de chant en concordance avec le sacramentaire « supplémenté » (3).

On peut donc dire que, à part de légères modifications, nous possédons le livre considéré à la fin du VII[e] siècle comme étant l'œuvre même de saint Grégoire.

Enfin, un texte romain n'a point encore été versé au dossier de cette affaire : c'est l'épitaphe du pape Honorius, mort en 638 (4).

On le loue publiquement comme un « pasteur *excellant dans le chant divin*, et sachant conduire ses brebis dans le sentier de la vie... *Il s'efforça de suivre Grégoire*, et y parvint par ses mérites ».

Si nous connaissions la vie du pape Honorius, nous trouverions peut-être d'autres renseignements intéressant ce sujet. Tout ce que nous savons de précis, c'est qu'il était de la Campanie et fils du consul Pétrone. A-t-il été l'élève de saint Grégoire ? c'est possible, et dans ce cas, l'allusion serait transparente. Mais ce qui ressort, à notre avis, de cette épitaphe, c'est qu'à Rome, *moins de quarante ans après la mort de saint Grégoire, la plus grande louange qu'on puisse faire à un pape musicien, c'est de le comparer à son illustre prédécesseur.*

(1) Cf. *Histoire* citée, p. 59-60.

(2) Tomasi a cité, dans sa préface au *Sacramentaire gélasien* (Rome, 1680), un antiphonaire ancien différant, quant à l'ordre des offices, des exemplaires courants ; il émettait l'opinion que ce pouvait être un antiphonaire apparenté à l'ordre gélasien. Ne serait-ce point plutôt un antiphonaire grégorien dans son ordonnance originale ? Ce manuscrit, au temps de l'auteur, était à la Bibliothèque Anglica, « apud sanctum Augustinum », à Rome, et on l'estimait du XI[e] siècle. (*Patr. Lat.*, LXXIV, 1052.

(3) Nous donnerons plus loin le résultat de ce dépouillement.

(4) ... divino in carmine pollens.
Ad vitam pastor ducere novit ovis
. . . .
Namque Gregorii tanti vestigia iusti
Dum sequeris cupiens meritumque geris.

De Rossi, *Inscr. christ.*, II, 127 ; *Lib. Pont.*, I, 326, note 19.

L'eût-on fait, si, en l'an 638, on n'eût point considéré saint Grégoire comme un musicien ?

∴

Nous voici donc parvenu à l'extrême limite de la tradition grégorienne touchant le chant de l'Église romaine, trente ans après la mort du pontife qu'elle mentionne.

Elle se résume en ceci : le pape Grégoire Ier, chanteur lui-même, *cantorum studiosissimus*, a formé des élèves, *discipuli beati Gregorii*, qui à leur tour propagent le chant romain. Il a ordonné et réglé un répertoire du chant romain, en harmonie avec son missel ou sacramentaire. Des exemplaires de ce répertoire et du missel étaient conservés en divers endroits, à Rome principalement, moins d'un siècle après sa mort.

Ces documents postérieurs à saint Grégoire le Grand sont-ils infirmés par les documents contemporains ? Étudions ce que ces derniers nous apprennent.

Né vers 540, Grégoire, bien que sorti d'une famille romaine qui avait donné des prêtres et un pape (1), n'était pas destiné à la vie ecclésiastique. La grande fortune de son père, la renommée de sa famille, l'appelaient à de hautes destinées civiles. Il avait, aussi complètement qu'on pouvait le faire alors, étudié « les arts libéraux », dans les écoles romaines réorganisées par Cassiodore, le ministre de Théodoric, après le sac de la ville par les Vandales.

Nous le trouvons, vers l'âge de trente ans, en possession de la charge de *Praetor Urbis*, fonction analogue à celle de préfet de Rome. Mais son père mort, le laissant seul maître de biens immenses, tant à Rome qu'en Sicile, où sa famille paraît avoir eu des relations, Grégoire se démet de ses dignités.

Il dispose de sa fortune en établissant des monastères dans ses propriétés de Sicile. A Rome même, il transforme sa demeure patricienne du Coelius, située au *clivus Scauri*, en un monastère où il prend l'habit religieux : il fonde encore un monastère de femmes. Nous savons que dans le premier de ces établissements, l'église était sous l'invocation de saint André (2).

On a pu croire, avec quelque vraisemblance, que Grégoire s'était initié à la vie monastique sous la direction de Cassiodore, qui mourut

(1) Dom Ildefonso Schuster, *Les ancêtres de saint Grégoire et leur sépulture de famille à Saint-Paul de Rome*, dans la *Revue bénédictine*, 21e année, 2 avril 1904. Son grand-père entra dans les ordres et devint le pape Félix IV (526-530), d'où le fameux prologue à l'Antiphonaire, dont nous parlerons plus loin, a pu dire avec raison, parlant de Grégoire : *Unde genus ducit, summum conscendit honorem* ; « il parvint à l'honneur suprême, où sa race le conduisait. »

(2) Cf. les lettres de Grégoire aux abbés de ce monastère. (*Patr. Lat.*, t. LXXVII, col. 903; [illegible]

à cette époque, vers 575. En tout cas, notre saint devint abbé de l'établissement qu'il avait fondé au Coelius, et peut-être aussi d'un des monastères chargés du service liturgique officiel. (V. plus loin, p. 104.)

C'est lui qui écrivit la vie de saint Benoît, législateur des moines d'Occident, et on en suivait la règle dans son monastère. Or, nous savons combien cette règle touche de points musicaux (ainsi d'ailleurs que les autres règles monastiques du même temps). Non seulement elle nous montre le chant en honneur, nous parle de l'exécution des répons, brefs ou prolixes, des antiennes, mais l'abbé a la surveillance et la direction générale de l'office. C'est à lui de choisir les cantiques des prophètes (1), qu'on exécute au troisième nocturne avec l'*alleluia ;* c'est à lui de désigner ou même de composer les hymnes versifiées employées dans l'office monastique (2), de fixer les lectures et les répons qui leur convenaient. C'est l'abbé aussi qui avait la direction des enfants élevés au monastère, et toutes les règles en usage lui donnaient le droit de les châtier corporellement, avec les coups de verge : en particulier si le jeune chanteur se trompait dans l'exécution des chants liturgiques (3); mais, en même temps, saint Benoît veut qu'on n'emploie cette correction qu'avec discernement, en menaçant plutôt qu'en frappant.

Telle est donc la description d'une des principales charges que remplit Grégoire le Grand ; tous les traits s'en accordent parfaitement avec une tradition qu'on a eu seulement le tort — à notre avis — d'entendre du pontife, et qui s'applique plutôt à l'abbé. Le dernier détail, en particulier, rappelle immédiatement la vénération qu'on portait, dans la *Schola cantorum* du IXe siècle, à la verge dont Grégoire aurait menacé les enfants qu'il dirigeait.

Il a été abbé d'un monastère, et, devenu pape, ce sont des moines qu'il dirige sur l'Angleterre, pour la convertir, leur donnant des livres liturgiques, mais quels livres, sinon ceux qui contenaient l'office monastique ?

Parmi les anciens manuscrits que nous avons mentionnés à ce propos, figurent des psautiers avec les hymnes (4) dont l'usage était inconnu à l'office papal, mais admis dans la liturgie des moines. D'ailleurs, les critiques ne font pas faute de reconnaître saint Grégoire pour l'auteur de plusieurs hymnes (5) : si ce genre de composition était inusité dans les églises séculières, Grégoire ne les aurait donc pas composées

(1) Reg., c. XI.

(2) Saint Benoît s'est borné à désigner les « ambrosiennes » pour cet usage ; cette appellation, dans tout le cours du moyen âge, s'applique aussi bien aux œuvres de saint Ambroise qu'à celles composées dans le même genre ou sur les mêmes mélodies.

(3) Id., c. II, XXIV, XXX, XLIV.

(4) Smith, notes sur l'*Hist. eccl.* de Bède, édit. cit., VII, nº x, § 1. *Patr. Lat.*, 313-314.

(5) On fera pour la mélodie de ces hymnes les mêmes réflexions que pour celles déjà étudiées, pages 66-67

étant pape, mais lorsque des fonctions bien définies l'auraient amené à le faire, c'est-à-dire pendant sa gestion abbatiale. Enfin, si le rit de l'église papale n'acceptait pas les légendes de la vie des saints (1), et partant de là les répons qui en étaient tirés, rien n'empêchait les moines de le faire en leur particulier, célébrant l'office chez eux. Si Grégoire, qui aimait tant les légendes, en a tiré ou fait tirer des textes chantés dans les églises de ses monastères, n'est-ce pas l'origine de l'introduction, dans l'office romain, de particularités monastiques (2)? Or, les principaux offices de ce genre que contient l'antiphonaire grégorien sont précisément ceux pour lesquels Grégoire avait un culte particulier : saint André, le patron de son monastère, les saintes Lucie et Agathe, martyres de Sicile (3), dont il introduisit la mention, étant pape, au canon de la messe (4).

Mais Grégoire ne resta pas enfermé dans le cloître. Le pape (Benoît?) ne voulut pas laisser dans l'obscurité cet homme jeune, actif, au courant de la vie et des nécessités politiques et religieuses de Rome, et l'ordonna l'un des sept diacres pontificaux de la Ville éternelle. En 578, le pape Pélage II choisit Grégoire comme apocrisiaire ou légat, — à peu près le « nonce apostolique » de notre temps, — et l'envoie à Constantinople, chargé de défendre les intérêts romains près de l'empereur d'Orient Tibère Constance ; il y reste sept ans (5).

(1) En vertu du décret *de Libris recipiendis* ; on voit ailleurs, par un passage d'une lettre de saint Grégoire à son ami Euloge, que la liturgie papale n'admettait, en cette matière, que les brèves mentions du martyrologe. (*Patr. Lat.*, LXXVII, 931.)

(2) Cf. les conclusions de M. le ch. Ul. Chevalier dans sa *Poésie liturgique*, Tournai, 1894, in-8°, page XVI.

(3) *Epist.*, l. I, *ind.* IX, *ep.* LIV, à Jean, évêque de Sorrente, sur la translation de reliques de cette sainte ; saint Grégoire lui dédia également une église à Rome ; voyez IIIe partie.

(4) Aldhelm, *de Laud. virginitatis*, n° XLII (*Patr. Lat.*, t. LXXXIX). Ce personnage anglais, mort évêque en 709, avait fait, comme Bède et Egbert, ses études à Rome, et nous renseigne sur l'enseignement de la métrique appliqué à la « cantilène » ecclésiastique, *Ep.* III, IV (t. id.). (Voir page 127.)

(5) Constantinople était très bien organisée au point de vue musical, tant à l'église qu'au théâtre. Quelques années à peine avant que Grégoire y arrivât, l'empereur Justinien († 565) avait dû, en réformant des abus, pourvoir aux nécessités de la musique et des musiciens. En plusieurs passages de ses Novelles et de ses Lois, le législateur byzantin touche à ce sujet. Il fixe le nombre des étudiants à la *schola* des lecteurs et les sépare des chantres ; le nombre de ceux-ci est fixé désormais à vingt-cinq pour la Grande Eglise. Ailleurs, ce sont des dispositions qui interdisent aux chanteurs d'église, aux lecteurs, d'aller chanter au théâtre, qui règlent leur capacité juridique pour les donations et les testaments. (Nov. III, c. 1 ; Nov. CXXIII ; L. I, t. III, l. XLII, § 10 ; t. IV, l. XXXIII ; l. XXXIV, § 2.) Les bas-reliefs, les monnaies byzantines, représentent les grandes orgues de l'amphithéâtre : tout cela dénote dans la ville impériale un grand luxe musical. Grégoire y partagea avec l'ambassadeur d'Espagne, l'archidiacre Léandre, la maison d'un prélat grec, Eulogios. Ce fut plus que des relations, mais un long commerce d'amitié, qui se forma entre les trois ecclésiastiques, et, en particulier, lorsque Grégoire sera élevé à la papauté, c'est à son ami Léandre, devenu archevêque de Séville, qu'il dédiera son premier ouvrage. Quant à Euloge, il devint patriarche d'Alexandrie, et tous les trois sont vénérés comme saints. On sait que Léandre fut un des meilleurs musiciens de son temps ; il composa, pour la liturgie mozarabe, ces mélodies ornées pour les *psalmi*, les *laudes*, le *sacrificium*, dont on vantait le

En 585, Pélage rappelle son légat ; du rang des sept diacres, il l'élève à la tête de ses collègues. Grégoire est désormais secrétaire du Saint-Siège et archidiacre romain, tout en conservant son monastère, dont il reprend la direction. Nous n'avons point à dire en quoi consistaient ses fonctions de secrétaire (1), mais il semble qu'on n'ait pas assez fait ressortir celles qu'il remplit comme archidiacre.

Cependant, même comme secrétaire de l'Église romaine, le rôle rempli par Grégoire n'est pas indifférent au sujet qui nous occupe. Les fils de saint Benoît, chassés du Mont-Cassin par une incursion de barbares, ne savent où se réfugier, et vont demander assistance au Souverain Pontife : Grégoire, moine bénédictin lui-même, est leur intermédiaire ; sur ses instances, Pélage II les accueille dans Rome, et leur donne asile près du palais de Latran, en 579-580, là où plus tard on conservera, avec un authentique de l'antiphonaire, les verges dont l'abbé Grégoire menaçait les enfants, et son lit de repos. Dans la fondation de ce monastère papal, ménagée par Grégoire, nous n'hésitons pas à voir une des origines de la célèbre *Schola cantorum*, d'autant plus que le noyau de cette importante corporation religieuse était précisément formé des religieux des monastères romains, et que la surveillance en appartenait alors à l'archidiacre.

L'archidiacre, en effet, en dehors de la direction générale des diaconies, était resté, comme l'indique son nom, le chef des diacres : il avait dans ses attributions la surveillance des cubiculaires, jeunes enfants attachés à la chambre pontificale, parmi lesquels on recrutait les lecteurs et les petits chanteurs, et à lui incombait l'ordonnance pratique de la liturgie, indiquant les cérémonies à faire ou les chants à exécuter. Le diacre ou l'archidiacre avaient de plus dans leur service un rôle musical à remplir : c'était à eux à diriger le chant, à donner le signal des pièces à chanter, enfin à préparer et à exécuter eux-mêmes les plus difficiles de ces pièces, les psaumes placés entre les lectures, c'est-à-dire ce qu'on a nommé depuis répons-graduel et trait.

Au temps où Grégoire remplissait ces fonctions, une coutume assez singulière avait envahi la cléricature romaine; pour s'assurer le concours de belles voix dans l'exécution de ces pièces ornées, et pour ne pas

multa dulcis sonus. (Isidore, le frère de Léandre, *De viris illustr.* c. XLI.) Les compositions de Léandre n'ont pas disparu : la notation en est conservée dans les curieux manuscrits de chant mozarabe, mêlée de neumes romains et de signes byzantins ; mais, hélas ! elle est pour nous lettre morte, et la clef en est perdue depuis des siècles.

On peut encore ajouter que, au moment du séjour de Grégoire à Constantinople, la liturgie byzantine était plus développée que la romaine : en particulier, on y répétait à chaque instant le *Kyrie eleison*, et le chant du verset alléluiatique n'était pas, comme à Rome, réservé à un certain temps de l'année. C'est précisément en ces deux points que saint Grégoire va toucher plus tard à l'ordre romain, s'attirant le reproche de vouloir imiter les Grecs.

(1) On pourra voir dans Jaffé, *Regesta Pontificum*, I, comment une grande partie des actes pontificaux de Pélage fut rédigée par Grégoire.

rompre avec l'usage liturgique qui confiait ces pièces aux diacres, on promouvait au diaconat de simples chanteurs doués d'un bel organe, sans se mettre en peine de savoir s'ils avaient les qualités suffisantes à faire un ecclésiastique.

Ces chanteurs, infatués d'eux-mêmes et de l'ordre sacré auquel on les appelait, aimaient à « nourrir » leur chevelure, dont la somptuosité devait sans doute ajouter à l'effet produit par leur voix, lorsqu'ils disaient à l'ambon les versets de la mélodie sacrée.

Chaque église, chaque région de la ville de Rome était dotée de diacres de ce genre, à côté desquels étaient les sept diacres régionnaires, dominés par l'archidiacre. Grégoire avait donc eu successivement comme égaux, puis comme inférieurs, ces diacres étranges dont nous venons de parler, et sur lesquels il nous renseigne lui-même (1).

Dans les fonctions de l'archidiaconat, nombreuses étaient les occasions dans lesquelles Grégoire avait à se faire entendre. Bien que le rôle musical du diacre et de l'archidiacre eût perdu plus tard quelque chose de son importance, après les réformes de Grégoire, les ordos romains plus récents (2) lui dévolurent encore un certain nombre de détails touchant le chant.

Ainsi, aux vêpres de Pâques, c'est l'archidiacre qui choisit, parmi les sous-diacres de la *Schola*, ceux qui doivent commencer le chant des antiennes et des psaumes, ou exécuter les versets alléluiatiques avec les enfants. Il commence lui-même la première antienne à *Magnificat*,

(1) Voyez plus loin, page 101.

(2) Plus récents dans l'état du texte qui nous est parvenu, mais remontant pour le fond à l'époque grégorienne. La critique et l'établissement de ces textes, qui vont beaucoup nous servir, peuvent être faits de la façon suivante :

L'édition de Mabillon déjà citée, réimprimée dans Migne, *P. L.*, LXXVIII, peut être généralement suivie : remarquons seulement que le docte liturgiste n'a pas cru devoir conserver dans l'*Ordo* II la rubrique des bénédictions à *Pax Domini*, sous le prétexte qu'il s'agit d'une interpolation franque ou allemande. Mais cet *Ordo* en est rempli, et il eût dû alors supprimer ce qui concernait le *Credo*, l'encensement des oblats, etc. De plus, les manuscrits de cet *Ordo* donnent toujours le passage en question. A part cela, on peut travailler sur ses textes, dont voici l'ordre, quant aux plus importants parmi ceux qui nous occupent :

Ordo I, considéré généralement comme *Ordo* grégorien, VIIIe siècle (?) dans *sa forme actuelle* (rubrique sur l'*Agnus Dei*) ; présente une teneur plus complète que le second, en ce qui concerne surtout les réorganisations de Grégoire le Grand : la *Schola cantorum*, les *defensores*, etc.

Ordo II, de la même époque, le même que le précédent, *moins* les particularités ci-dessus, *plus* l'adaptation de certains rites considérés comme gallicans, paraît présenter comme une teneur originale plus ancienne, *mais* modifiée d'après les rubriques grégoriennes sur l'ordre du canon (fraction, *Pater*).

Ordo III, rédaction plus recente de l'O. I.

Ordo V, donne deux ou trois rubriques sur le rôle de la *Schola* dans la messe célébrée par un des évêques à la place du Pape.

Ordo IX, qui traite des ordinations.

Ordo X, du Xe siècle, et Ordo XI, du XIIe, où les vieux usages sont encore mentionnés. Ils donnent des détails précis sur l'observation des rubriques des anciens *Ordos* encore en vigueur.

Les variantes des manuscrits sont généralement de peu d'importance.

On ajoutera à cette publication les *Ordos* publiés par Mgr Duchesne, dans ses *Origines*, et de Rossi, *Inscript. christ.*, II, 34. Cf. Batiffol, *Hist. du br. rom.*, p. 83 et pièces justificatives.

et c'est le premier et le second diacre qui entonnent les autres, quand on redit ce cantique à la procession. (Voir aux pièces justificatives.)

Dans les églises où les fonctions musicales des diacres et des archidiacres n'avaient pas été diminuées, comme à Milan, la charge restait encore importante. L'ordo ambrosien (1) donne certainement la physionomie exacte de ce qu'était encore cette charge à Rome au VIe siècle.

Nous citerons aussi un passage d'une lettre attribuée à saint Jérôme, mais probablement d'un auteur espagnol plus récent, parlant du rapport des fonctions du prêtre et du diacre : *A celui-là de prier* (de dire l'oraison) ; *à celui-ci de dire le psaume* (de chanter le psaume orné) (2).

Enfin, des épitaphes romaines du IVe et du Ve siècle, découvertes depuis quelques années, viennent en aide aux autres documents moins anciens.

C'est celle d'un certain Léon, devenu évêque, auquel on fait dire : « J'ai voulu, en modulant comme le prophète, psalmodier parmi le peuple, et c'est ainsi que j'ai mérité d'arriver au sacerdoce » ; celle du diacre Redemptus, qui « émettait un chant doux comme le nectar et le miel, célébrant la prophétie par une modulation remplie de paix » ; une autre est celle de l'archidiacre Deusdedit : « premier dans l'ordre des lévites, chanteur du poème de David » ; celle de son confrère Sabinus, « qui modulait les psaumes en de riches mélodies et chantait en sons variés les paroles saintes. » Toutes ces inscriptions sont romaines (3) ; ailleurs nous trouvons leur équivalent, et nous voyons que les chantres ordinaires faisaient partie de la classe des

(1) M. Magistretti : *Beroldus sive Eccl. Ambrosianae Mediolan. Kalendarium et Ordines saec. XII* ; Milan, 1894, in-4°. Une première édition avait été donnée par Muratori, *Antiquitates Italiae medii aevi*, t. IV, c. 833-940, Rome, 1740.

(2) *S. Hieronymi op.*, ed. Vallarsi, ep. XII (*Patr. Lat.*, XXX, 1477 et s.). On dénie cette lettre à saint Jérôme à cause de son style, et les éditeurs ont fait remarquer qu'on y trouve deux phrases semblables à un texte d'Isidore de Séville. Nous ajouterons que la liturgie visée dans cette lettre est celle d'Espagne, particulièrement dans la mention *Aures ad Dominum* chantée avant la préface.

(3) Citées dans Mgr Duchesne, *Origines*, 2e édit., p. 161, note. Voici les textes :

Psallere et in populis volui modulante propheta
Sic merui plebem Christi retinere sacerdos.
(Epitaphe de Léon : de Rossi, *Bullet. d'arch. crist.*, 1864, p. 55.)

Dulcia nectareo promebat mella canore
Prophetam celebrans placido modulamine senem.
(Epit. de Redemptus : de Rossi, *Roma sotteranea*, III, p. 239.

Hic levitarum primus in ordine vivens
Davitici cantor carminis iste fuit.
(Epit. de Deusdedit : id., p. 242.)

[Ast eg] *o qui voce psalmos modulatus et arte*
Dive] *rsis cecini verba sacrata sonis.*
(Epit. de Sabinus : *Bullet.* cit., p. 33.)
Cf. *Bullet.*, année 1883, p. 19 et s.

lecteurs, aussi bien en Orient qu'en Occident, tout en étant soumis à la direction et à la suprématie du diacre et de l'archidiacre.

Telles étaient donc les fonctions musicales assez importantes que Grégoire eut à remplir à raison de sa double charge d'abbé bénédictin et d'archidiacre romain. C'en est assez pour justifier la tradition, qui lui donne le titre de « chanteur », et nous a conservé le souvenir de ses élèves, et le texte des hymnes qu'il a composées. C'est en même temps le moment de sa vie où, ayant eu à s'occuper de la direction générale du chant, de son usage et de ses abus, il était plus apte que d'autres à faire une collection des mélodies liturgiques de l'Église romaine : si Grégoire a publié, étant pape, le texte authentique de l'antiphonaire, nous ne doutons pas qu'il ne l'ait préparé lors de ses fonctions monastiques et diaconales, depuis l'année 570 environ, et spécialement entre 585 et 590, temps qui précéda son élévation au siège romain.

Chose singulière, ce sont les dates vers lesquelles un savant moderne, en déniant à saint Grégoire la paternité de l'antiphonaire, a placé la composition des mélodies du cycle de l'Avent et de Noël par les chanteurs pontificaux (1) : nous venons de voir qu'à ce moment, le plus qualifié d'entre eux était précisément Grégoire.

De plus, il n'est aucun pape du haut moyen âge qui, avant son élévation au trône pontifical, ait eu à remplir, de par les charges qu'il occupait, un rôle musical aussi précis. Lors même que nous n'aurions pas le témoignage des traditions authentiques et quasi contemporaines, nous pourrions encore dire que *saint Grégoire le Grand fut le seul pape que ses attributions antérieures aient particulièrement désigné pour s'occuper de chant d'Eglise*.

Enfin, des documents, rares, il est vrai, signalent un *Traité de musique* dont il aurait été l'auteur, et dont nous reparlerons dans une autre partie de l'ouvrage.

Lorsque Pélage II mourut en 589, l'archidiacre Grégoire prit en main la direction des affaires apostoliques jusqu'à l'élection du nouveau pontife. A ce moment, l'archidiacre d'un autre Grégoire, notre chroniqueur national, se trouvait à Rome ; grâce à cette circonstance, celui-ci nous a laissé la description d'une ordonnance liturgique toute spéciale, réglée par son homonyme romain, et qui servit ensuite de modèle aux diverses litanies pénitentielles (2).

(1) Entre 560 et 575 environ. Gevaërt, *op. cit.*, p. 175, § 134, III.

(2) C'est ainsi que nous a été conservé le texte de l'*Oratio* adressée à cette occasion au peuple de Rome par saint Grégoire le Grand, petite pièce analogue à un *motu proprio* ou à un court *mandement* actuel. Le dispositif, donné, semble-t-il, dans sa forme originale par saint Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, X, 1 (*Patr. Lat.*, LXXI, 528-529), a été reproduit avec quelques divergences par Jean diacre, *Vita S. Gregorii*, 1, 42 (*Patr. Lat.*, LXXV, 80). Nous ne retiendrons du récit de notre historien que l'organisation des *collectes* ou réunions des diverses classes du clergé et du

Voilà donc un premier témoignage historique de l'activité liturgique de saint Grégoire dans l'administration du siège romain : sous les yeux d'un témoin oculaire, il « rassemble des groupes de clercs », qu'il fait psalmodier, et auxquels il ordonne de « supplier la miséricorde du Seigneur, *deprecari Dominum misericordia* », pendant une procession de pénitence. Concordance au moins curieuse, l'antienne létaniale chantée à leur débarquement en Angleterre par les envoyés de saint Grégoire, et qui fait partie du processionnal grégorien, commence par la même idée et les mêmes mots, sauf la direction de la personne du verbe : *Deprecamur te, Domine, in omni misericordia tua.* Aurions-nous dans le récit de l'archidiacre de Tours une première documentation sur ce chant ?

Grégoire fut élu pape le 3 septembre 590.

Les lettres et actes du pape saint Grégoire qui nous ont été conservés mentionnent plusieurs détails sur des modifications de la liturgie et du chant romain.

Le texte le plus curieux est la décision prise au synode romain de 595, par laquelle il enlève aux chanteurs-diacres le privilège dont ils jouissaient ; on sait l'abus que nous avons précédemment décrit, et que Grégoire avait touché de près, lors de son office diaconal : « C'est pourquoi je règle, par le présent décret, que dans ce siège [apostolique], les ministres du saint autel (les diacres) ne doivent pas chanter, mais remplir seulement l'office de la lecture évangélique pendant les solennités des messes ; pour les psaumes chantés avec les autres lectures, j'ordonne qu'ils le soient par les sous-diacres, ou, si la nécessité l'exige, par [un clerc] des ordres mineurs (1). »

Nous avons plus haut résolu la difficulté qu'on tire de ce texte au sujet de l'expression « psaume », signifiant les versets-graduels et surtout le trait, puisqu'en effet ces deux genres de chants nous offrent dans les documents, malgré les réductions du service liturgique, des exemples typiques de psaumes entiers ou d'une grande partie d'un psaume ainsi exécutés. Les expressions « psalmellus » et « psallendo » sont usitées encore à Milan ou à Tolède pour désigner le premier de ces chants ; et, de plus, on peut tenir compte de l'usage synagogal.

peuple, partant chacune d'une basilique désignée, pour se rendre à la station prescrite par Grégoire le Grand, à Sainte-Marie [-Majeure ? Antique ?] : « Ayant ainsi parlé, et rassemblé des groupes de clercs, il leur ordonna de psalmodier pendant ces trois jours, et de supplier la miséricorde divine. Dès la troisième heure (9 heures du matin), les chœurs venaient de tous côtés à l'église, psalmodiant, et clamant par les places de la ville, *Kyrie eleison. Haec eo dicente, congregatis clericorum catervis, psallere iussit per triduum, ac* deprecari Dominum misericordia. *De hora quoque tertia veniebant utrique chori psallentium ad ecclesiam, clamantes per plateas urbis : Kyrie eleison.* »

(1) Dans le même synode, saint Grégoire a pareillement réglé la situation des cubiculaires enfants (v. pages 97 et 105). Cf. le texte à la fin de ce volume.

Quant à la règle établie par Grégoire touchant les sous-diacres et autres clercs, nous verrons qu'elle est à la base de l'organisation de la *Schola cantorum*, et le premier document canonique qui puisse être utilisé pour son histoire.

Un autre document des plus utiles pour l'étude des réformes de saint Grégoire est sa lettre à l'évêque Jean de Syracuse (1), d'octobre 598 ; ce texte important nous fait vivement déplorer la perte d'autres documents auxquels il fait allusion, et nous montre ainsi que ce que nous nommons la tradition s'est longtemps appuyé sur des actes authentiques maintenant disparus ; si un heureux hasard ne nous avait conservé le registre pontifical contenant cette lettre (tant d'autres ont été perdus !), nous n'aurions aucun autre écrit ou document contemporain sur ce qu'elle contient, et il faudrait nous en référer à l'histoire du diacre Jean. C'est une raison de plus de prêter au récit de cet historien, et à la tradition grégorienne en général, l'attention la plus sérieuse :

« Quelqu'un venu de Sicile, écrit Grégoire, m'a dit que quelques-uns de ses amis, Grecs ou Latins, je ne sais pas, murmuraient contre mes ordonnances, comme par zèle pour la sainte Église romaine, en disant : Tandis qu'il veut abaisser l'église de Constantinople, il en suit les coutumes en tout. Je demandai : Lesquelles de ces coutumes suivons-nous ? Il répondit : Parce que vous faites chanter l'*alleluia* aux messes hors du temps pascal, marcher les sous-diacres sans vêtements spéciaux, dire le *Kyrie eleison*, et que vous avez placé l'Oraison dominicale tout de suite après le canon. — Je lui répondis : En rien de tout cela nous n'avons suivi aucune église. Car si l'*alleluia* est dit à cet endroit, on rapporte que c'est au temps du pape Damase, de bienheureuse mémoire, qu'il nous fut transmis de Jérusalem par le bienheureux Jérôme : et nous avons plutôt retranché dans ce siège quelque chose de cette coutume, telle qu'elle avait été transmise par les Grecs... Pour le *Kyrie eleison*, nous ne l'avons dit ni ne le disons de la même manière que les Grecs : car chez les Grecs tout le monde le dit, et chez nous il est dit par les clercs et répondu par le peuple ; on dit de même autant de fois *Christe eleison*, qui n'est jamais dit par les Grecs. Dans les messes quotidiennes nous passons ce qu'on a coutume de dire [les autres jours], et nous disons seulement le *Kyrie eleison* et le *Christe eleison* de façon qu'en ces invocations la voix soit un peu plus longtemps soutenue... En quoi donc avons-nous suivi les coutumes des Grecs, nous qui avons ou restauré les anciennes ou établi de nouvelles et d'utiles ? »

Le décret de Grégoire au Synode romain et sa lettre à Jean de

(1) *Epist.*, l. IX, xii (*Patr. Lat.*, LXXVII, 956). Voir à la fin de cet ouvrage.

Syracuse sont les pierres de touche de la tradition, et en montrent la parfaite convenance.

Nous avons vu Grégoire ordonnant la marche des litanies, maintenant il a réglé le chant du *Kyrie*. Précédemment, on se bornait à l'invocation *Kyrie eleison ;* désormais, on répétera autant de fois *Christe eleison*, qui apparaît ici dans l'histoire de la liturgie. C'est exactement ce que la tradition liturgique nous a légué. Grégoire nous décrit aussi, vaguement, il est vrai, le chant de ces invocations ; il est varié, et plus long aux jours de dimanche et de fète qu'aux jours ordinaires. Pour compenser la différence, on chante plus lentement le *Kyrie* quotidien. Il suffit d'ouvrir un ordinaire romain pour voir la perpétuité de cette coutume, en comparant le *Kyrie* « in feriis per annum » par exemple (1), ou celui « in feriis Adventus et Quadragesimae » (2) avec la variation ornée « in festis simplicibus » (3), pour comprendre ce que veut dire saint Grégoire. La division de la forme musicale en trois parties est d'ailleurs appelée par la triple invocation : *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison.*

Sur le chant du psaume avec les lectures, les *Ordines* déjà cités ont des passages bien caractéristiques de leur étroite parenté avec les réformes de saint Grégoire. Le texte de l'Ordo I nous montre, au n° 7, le sous-diacre régionnaire, pendant que le pontife prend à la sacristie les vêtements sacrés, s'avançant à la porte qui amène au chœur, et appelant : *Schola ;* on répond : *Présent ; — Qui psalmodie ? — Un tel, et un tel ;* alors, retournant au pontife, le sous-diacre, s'inclinant devant lui, lui dit : *Les serviteurs de mon seigneur*, un tel, *sous-diacre régionnaire*, *lira l'épître*, et un tel, *de la schola*, *chantera*. Il n'est plus permis ensuite de changer l'ordre du lecteur ou du chanteur ; si la chose arrivait, l' « archiparaphoniste » serait privé de la communion. Cet « archiparaphoniste » a dû faire faire l'annonce au pontife touchant les chanteurs, et nous voyons par l'ordo pascal qu'il est, comme les autres paraphonistes ou chefs de chant, un sous-diacre. D'ailleurs, l'ordo V, n° 7, mentionne le cas où le soliste du graduel est engagé ou non « dans les ordres », c'est-à-dire le sous-diaconat.

Enfin, les décisions de saint Grégoire sur l'*alleluia* modifient également la physionomie du chant de la messe, et la fixent d'une manière qui n'a guère varié jusqu'à nos jours. Il étend l'usage du verset alléluiatique en dehors du temps pascal, selon ce qu'il avait entendu à Constantinople, mais en retranchant cependant quelque chose de la coutume des Grecs, qui le disent aussi pendant le Carême. Là encore, les ordos nous montrent que, augmenter ainsi le chant des *alleluias*, c'est donner

(1) *Ordinarium missae*, 1905, page 50* édition de Paris, page 53*.
(2) 53* (Paris, 57*).
(3) 47* (Paris, 50*).

plus d'importance au rôle de la voix d'enfant (1), et c'est en même temps supprimer une partie des mélodies des chanteurs diacres ou sous-diacres; en effet, quand on chante l'*alleluia*, on ne chante pas le psaume en trait (2); c'est également une rubrique placée en tête du sacramentaire grégorien : « Si c'est le temps, on dit l'*alleluia ;* sinon, le trait. »

Nous avons vu précédemment que le rit de Milan, qu'on peut, à beaucoup d'égards, utiliser comme référence pour le rit romain antégrégorien, ne connaît point l'*alleluia* en beaucoup de ses messes, ayant continué d'exécuter en sa place l'antique *cantus* (*tractus*).

Documents contemporains et références traditionnelles sont donc absolument cohérents dans la manière dont ils nous font connaître les fonctions, le rôle et les idées liturgiques de saint Grégoire le Grand.

II. — *L'école romaine, du VIe siècle à la fin du IXe siècle.*

Le nom de la *Schola cantorum* n'apparaît dans les documents qu'à partir de l'époque grégorienne, et son rôle liturgique y est nettement marqué.

Jusqu'alors les textes ne mentionnent que les diacres et les jeunes lecteurs, avec un diacre et un archidiacre pour primicier ; à Rome, comme en Orient, les moines basilicaux paraissent avoir rempli dès l'origine un rôle important dans le chant de l'office divin (3).

Déjà, on nous parle des prescriptions de Damase ordonnant le chant du *cursus* psalmodique aux moines comme aux prêtres et aux évêques. Du temps de Sixte (432-440), on trouve pour la première fois la mention d'un monastère *in Catacumbas* (4) ; du temps de saint Léon (440-461), la fondation d'un monastère à Saint-Pierre (5); sous son successeur Hilaire (461-468), un monastère est établi près de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, un autre encore dans la ville même, au lieu dit « Luna » (6).

A la même époque, existait aussi au moins un monastère de femmes, à Sainte-Agnès (7).

Le terme technique employé pour désigner ces corporations était

(1) Voir page 106.

(2) Ordo I, *loc. cit.*

(3) Cf. Dom Cabrol, *Les églises de Jérusalem*, etc. Paris, 1895, in-8°, sur les moines et les vierges attachés au service des basiliques, p. 38; Rahmani, *Testamentum D. N. J. C.*, Mainz, 1899. l. I, XXVI, p. 55 ; l. II, XXII, p. 143, mentions du chant des vierges dans l'office divin : notre article sur *Antioche* (*liturgie d'*) dans *Dict. d'arch. chrét. et de lit.*, c. 2427 et s.

(4) *Lib. Pont.*, I, 234 ; cf. p. 236, note 13.

(5) Id., I, 239.

(6) Id., I, 245. Sur ce simple renseignement, l'auteur de l'ouvrage déjà cité sur la cantilène romaine (page 60) a échafaudé la « fondation d'une *Scola cantorum* sous Hilaire Ier (461) » !

(7) Voyez pages 77-78.

Schola; les jeunes lecteurs formaient la *Schola lectorum* (1); saint Benoît rappelle à ses moines qu'ils font partie de la *dominici Schola servitii.* Les moines des basiliques romaines faisaient en cette qualité partie du clergé papal, et, chargés du chant et de l'office divin, ils devaient fournir la principale partie du chœur de chant avec les lecteurs et les diacres.

Toutefois, aucune tentative d'organisation définitive ne paraît avoir été faite jusque vers la fin du VIe siècle pour constituer en un corps ces éléments divers et traditionnels ; les traditions recueillies sur les travaux liturgiques et musicaux des papes du Ve et du VIe siècle ne mentionnent rien de semblable (2).

On a vu, par le témoignage précis de Jean diacre, que cette organisation était attribuée à saint Grégoire le Grand. Antérieurement à cet auteur, la *Schola cantorum* apparaît de temps en temps en divers documents, tantôt sous le même vocable, tantôt sous des désignations diverses ; cependant, les écrits proprement techniques, tels que les Ordos, ou une lettre pontificale, par exemple une lettre de Paul Ier au roi Pépin le Bref, lui donnent toujours son nom de *Schola cantorum.*

La vie de la *Schola cantorum* nous est révélée par ces documents comme conçue au triple point de vue du recrutement, de l'organisation intérieure et de l'exécution du chant sacré.

La base du recrutement était un choix fait parmi les enfants des écoles, d'après leurs dispositions vocales et leur habileté dans le chant ; admis à la *Schola cantorum*, ils en devenaient pensionnaires, et étaient ensuite attachés comme *cubiculaires* à la Chambre Pontificale (3) ; les enfants des familles nobles, sans être tenus à la pension commune, étaient reçus directement cubiculaires. A la *Schola cantorum* et à la Chambre Pontificale, ils recevaient l'instruction complète des « sept arts libéraux », selon les deux cycles d'étude alors en usage. Nous avons un très curieux décret de saint Grégoire le Grand sur le service intérieur de ces cubiculaires et la proportion de clercs, de moines et de laïques qu'ils renfermaient (4).

C'est pendant leur passage à la Chambre Pontificale qu'ils recevaient, « quand et où le pape le juge bon », les ordres mineurs jusqu'au sous-diaconat (5).

(1) On trouvera d'intéressants renseignements dans de Rossi, *Bulletino di archeologia cristiana*, Rome, 1883, 19 et s.

(2) A Constantinople même, c'est sous Justinien, c'est-à-dire du vivant de saint Grégoire, qu'on organise les chœurs de chant de la Grande Église.

(3) Primum, in qualicunque schola reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur inde et nutriuntur in Schola cantorum, et postea fiunt cubicularii. Si autem nobilium filii fuerint, statim in cubiculo nutriuntur. Deinde, sicut sacramentorum codex continet, quando et ubi libitum fuerit domino episcopo, usque in subdiaconatus officium ordinantur. Ord. Rom., IX, n° 1.

(4) Décr. cit.

(5) Ord. IX, id., et Sacramentaire. (La référence au Sacram. est indiquée par l'O. lui-même.)

A une certaine époque, peut-être à cause de la difficulté du recrutement, un orphelinat fut adjoint à la *Schola cantorum* (1) ; il existait déjà au cours du VIIe siècle, mais ne subsista point. Dans la première moitié du IXe siècle, l'orphelinat n'était plus qu'un souvenir et avait donné son nom à l'un des bâtiments de la *Schola* (2).

Les enfants étaient probablement répartis dans les deux principales propriétés de la *schola* : une maison attenante à Saint-Pierre de Rome et une autre dépendant du Latran, annexes sans doute elles-mêmes des monastères liturgiques dont nous avons parlé. Ce dernier monastère cependant, fondé avec l'aide de saint Grégoire par les bénédictins du Mont-Cassin, ne dura point : il dut disparaître au moment où Serge Ier (687-701) fixa la résidence pontificale, d'une façon définitive, au palais de Latran, qui prit le nom de *Patriarchium*. Dès lors, la *Schola cantorum* y eut aussi son siège principal, et c'est là que l'on conserva la férule, l'antiphonaire et le lit de repos de saint Grégoire.

Les enfants de la *Schola* étaient sous la direction de quatre *paraphonistae* ou chefs de chant, tous quatre sous-diacres ; le premier portait le titre de *primicerius* ou de *magister* (on le trouve aussi désigné sous le nom de *primus*) ; puis venait le *secundicerius*, qui le remplaçait quand cela était nécessaire, et prenait sa succession ; les deux autres étaient simplement nommés *tertius* et *quartus*.

Le titre de *paraphonista* était également donné aux enfants les plus habiles, tels que ceux qui exécutaient les soli de l'*Alleluia*, dirigés par un des quatre sous-diacres.

Le primicier était le directeur de l'enseignement et du chant. Il avait au-dessus de lui l'*archicantor* (3) ; ce personnage était l'abbé du monastère de Saint-Pierre, ou d'un autre monastère papal, depuis que saint Grégoire avait déchargé les diacres du soin du chant (4).

L'abbé, et sans doute le primicier, en dehors de la direction du monastère et de la *Schola cantorum*, devaient avoir les aptitudes et la science nécessaires à la composition musicale.

Sur l'enseignement dans la *Schola*, nous savons de précis ce que la tradition des maîtres de chant grégorien nous a livré, et a continué d'enseigner pendant plusieurs siècles après la diffusion de ce chant dans les diverses nations ; mais, comme cet enseignement, soit théorique, soit pratique, reposait dans tous ces pays sur les mêmes bases, nous devons en conclure que l'explication et l'exposé traditionnels des

(1) Nous donnerons les textes plus loin.

(2) *Lib. Pontif.*, in Sergio II, ed. cit., t. II, p. 86 et 92.

(3) Il y avait aussi l'*archiparaphonista* ; ce titre désigne-t-il l'*archicantor* ou le primicier? ou seulement le chef de chant de service, tel que celui des sous-diacres qui dirigeait les enfants? Les rares textes ne sont pas clairs sur ce point.

(4) Cet abbé était donc à la fois comme le *praecentor* ou « grand-chantre » de nos églises françaises, tandis que le primicier était comme le *succentor* ou le « maître de chapelle ».

mélodies liturgiques étaient, selon le témoignage même des auteurs, ceux que les chantres de la *Schola* romaine avaient enseignés dans les divers pays (1).

Au premier degré du cycle, un enseignement élémentaire apprend aux jeunes lecteurs à bien lire, marquer l'accent, et chanter les leçons liturgiques (2).

Dans l'enseignement des mélodies, on apprend celles-ci par cœur. Un instrument vient en aide au maître, le *monocorde*, dont les sons principaux sont désignés par les lettres de l'alphabet.

Pour la théorie, on enseignait à celui qui voulait faire des études complètes les correspondances et les divergences des échelles tonales, la valeur mathématique des intervalles dans les trois genres, et il devait apprendre à distinguer dans la mélodie les « pieds » et le « nombre » qui s'en partageaient le rythme (3).

La durée complète des études, tant théoriques que pratiques, pour faire un bon chantre, était de neuf ans, temps nécessité par l'habitude d'apprendre par cœur les mélodies. Le soliste n'avait donc pas besoin pour l'exécution d'une notation complète, mais seulement d'un aide-mémoire, une sorte de tachygraphie : les neumes.

Lorsque la *Schola* doit aller chanter à une basilique stationnale, les enfants, tête rasée et revêtus de la grande chasuble (4), marchent sur deux rangs, les paraphonistes sous-diacres en dehors, vêtus de même. Les autres chanteurs partent sans doute sous la conduite du primicier et de l'abbé.

Dans l'église, les chanteurs gardent au chœur, entre l'autel et le peuple, le même ordre : sur deux rangs, encadrés des chefs de chant. C'est à ce moment, tandis que le pontife, à la sacristie, revêt les ornements sacrés, que le sous-diacre de service vient s'informer près du primicier des noms des solistes, pour les dire au pape. (V. ce rite, p. 103.)

Le *quartus scholae*, cependant, attend à la porte de la sacristie le moment de l'entrée du célébrant ; quand le pape est prêt à officier, il commande aux acolytes, placés près de la porte, d'allumer leurs flambeaux, et retourne au chœur, où, saluant le primicier, il lui dit : *Maître*,

(1) Voir les auteurs étudiés au chapitre suivant.

(2) Alcuin, *Carmina*, CCXXVIII.

Candida Sulpicius post te trahit agmina lector,
Hos regat et doceat certis ne accentibus errent.

(*Patr. Lat.*, CI, 781 c.)

(3) Id. Instituit pueros Idithun modulamine sacro
Utque sonos dulces decantent voce sonora.
Quot pedibus, numeris, rythmo stat musica, discat.

(4) Ce vêtement, maintenant réservé aux évêques et aux prêtres, et, en certaines circonstances, aux diacres et aux sous-diacres, était porté habituellement aussi par les autres membres du clergé.

ordonnez. Le primicier alors entonne l'antienne de l'entrée, poursuivie par les chanteurs, tandis que le pontife et le clergé s'avancent vers l'autel et, après avoir prié et s'être donné le baiser de paix, prennent place sur leurs sièges.

Nous ne décrirons pas ici le détail des relations liturgiques du chant avec les rites cérémoniels : disons seulement que tout est réglé pour la plus parfaite correspondance des uns et des autres. Ainsi, le psaume de l'entrée est poursuivi jusqu'au moment où le pape a terminé, à genoux, les premières prières, dites à voix basse : quand il se relève pour monter à l'autel, le primicier entonne le *Gloria Patri*.

Ainsi encore, celui qui chante le répons-graduel ou l'*Alleluia* observe les mêmes cérémonies que le sous-diacre et le diacre, pour les autres lectures saintes.

Les jours de fête, lorsque le pape officie, un certain nombre de privilèges liturgiques sont réservés aux membres de la *Schola cantorum*. A la bénédiction des fonts, pendant la vigile de Pâques, le second, *secundicerius*, a l'honneur de présenter au pontife le vase d'or, tenu de la main gauche, et qu'il ne touche qu'avec sa chasuble, où est renfermé le chrême, bénit trois jours auparavant, et destiné à sanctifier l'eau des catéchumènes. La même nuit, c'est le primicier qui chante l'*Accendite*, signal de l'illumination de l'église avec le feu nouveau.

Nous avons déjà vu le *quartus* remplir un rôle près du pontife : il est chargé aussi de porter et de placer l'*oratorium* sur lequel s'agenouille le pape pour prier.

A l'offertoire, lorsque l'oblation est prête, l'archidiacre envoie le sous-diacre *sequens* (« à la suite ») chercher l'eau pour mêler au vin. C'est un privilège du primicier de la *Schola* de l'offrir. Quand un simple évêque officie, il charge l'un de ses *juniores* de la porter au sous-diacre ; mais quand c'est le pape, il offre lui-même la *canna* d'eau, enveloppée d'une petite nappe. L'offrande de l'eau par les chantres est-elle un symbole de la pureté de la voix ?

A la communion, douze chanteurs reçoivent le pain consacré au trône même du pontife, avec les plus hauts dignitaires. Enfin l'office terminé par la proclamation du diacre : *Ite missa est*, le primicier s'avance avec ses chanteurs à la rencontre du pape et entonne : *Jube, domne, benedicere* ; celui-ci donne la bénédiction, la *Schola* répond *Amen*, dit la rubrique, *cum strepitu*, avec un grand bruit.

A la sortie, qui se fait cérémoniellement, c'est immédiatement après les prêtres que les moines et les membres de la *Schola cantorum* prennent place, laissant derrière eux les autres corporations mi-ecclésiastiques, mi-civiles, comme les *notarii*, les *defensores*, etc. (1).

(1) Tout ce qui précède est transcrit de l'Ordo I, l'ordo grégorien.

A une certaine époque du moyen âge, le pape donnait, les jours de fête, des gratifications aux principaux membres de la cour pontificale ; encore au XI[e] siècle, le primicier de la *Schola cantorum* touchait autant que les cardinaux et les archidiacres, trois sous d'or et une « main » (?), le second et les autres, deux sous d'or (1).

Une critique s'est élevée de notre temps, au sujet du sens esthétique des mélodies exécutées par la *Schola*, des chants ornés, en particulier, et on a été jusqu'à dire qu'ils convenaient plus à des chapelles qu'à de grandes églises. Cela, c'est un point de vue moderne. En effet, pour quels locaux ont été faites ou coordonnées ces mélodies ? Précisément pour les basiliques romaines, surtout celles où se célébrait solennellement le service papal. Une partie de ces basiliques existe encore : si celles de second ordre sont d'une médiocre grandeur, les principales rivalisent avec les plus grandes églises qu'on ait jamais construites.

L'ancienne basilique Saint-Pierre, où se faisait un des services quotidiens de la *Schola cantorum*, sans atteindre l'immensité de l'édifice actuel, était, avec ses cinq nefs de vingt-trois travées, non compris le transept et l'abside, la plus grande église de la chrétienté. Saint-Paul-hors-les-Murs, Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-Majeure, qui sont conservés dans leur forme primitive, ou ont été relevés sur les mêmes plans, sont de fort vastes basiliques. C'est dans leur enceinte que s'exécutaient ces répons-graduels, ces alléluias ornés, qui avaient été pour la plupart composés à ce dessein.

Il faut en conclure que si les mêmes mélodies ne nous paraissent plus autant « sonner » dans les mêmes édifices ou les édifices analogues avec nos chœurs habituels, c'est que les voix de la primitive *Schola* étaient choisies et cultivées avec un soin tout particulier. Cependant, ses chantres proprement dits n'étaient pas nombreux, et leur nombre ne dut jamais dépasser une vingtaine ou une trentaine (2) ; mais c'étaient de ces chaudes, puissantes et souples voix italiennes qu'on avait peut être cherchées bien loin (3).

On conçoit que l'entretien de la *Schola cantorum* représentait d'assez fortes dépenses, auxquelles elle suppléait, partie par des fondations,

(1) Ordo XI, n° 22 ; Mabillon, *Mus. Ital.*, p. 129 ; *Patr. Lat.*, LXXVIII, 1034. *Primicerio cantorum*, III *solidi et manum* ; *secundicerio cantorum*, II *solidi* ; *unicuique cantori*, II *solidi*.

(2) A Sainte-Sophie de Constantinople, ils étaient vingt-cinq. *Novell.* III, 1.

(3) Dans toutes les grandes églises du moyen âge et de la renaissance, il en fut de même. Même après l'introduction de la polyphonie, les chœurs d'église étaient restreints. Au temps de Palestrina, il y avait trente-trois chantres pontificaux servant par quartiers, et encore ce nombre n'était-il pas régulier, puisqu'il ne devait pas dépasser vingt-quatre : à Saint-Jean-de-Latran, Palestrina n'eut jamais dans sa maîtrise plus de *trois* ou *quatre* enfants, qui avec leur maître et un autre chanteur exécutaient la musique. Dans nos grandes églises de France, comme à Notre-Dame de Paris, quatre à six était le nombre moyen des enfants de chœur ; seulement, pour trouver des voix convenables, on allait les chercher jusqu'aux extrémités de la France.

partie par des dons. Le diacre Jean nous a appris qu'outre ses deux maisons elle possédait, par donation de saint Grégoire, de nombreux champs. Lorsqu'on adjoignit à la *Schola* un orphelinat, de nouvelles fondations suscitèrent des difficultés : à la suite de faits que nous ne connaissons pas, dans le cours du VII[e] siècle, un pape, qui ne nous est connu que par une ordonnance du *Liber diurnus*, dut entreprendre une action énergique pour faire restituer des biens de l'orphelinat, détenus indûment par un tiers (1).

« Lorsque la demeure, par suite des nécessités de la vie, » dit l'acte en question, « se fait plus étroite, l'affluence des enfants cesse, la bienfaisante providence leur manquant. De peur donc que l'ordre des chantres ne s'épuise et qu'il en résulte du mépris pour l'église de Dieu, ayant examiné les endroits en question détenus sans raison, nous ordonnons de les restituer à ce lieu vénérable : on juge en effet que les pupilles aident, par la louange de Dieu, ceux qui les nourrissent, tandis que ceux-ci s'occupent du soin de leur vie extérieure. »

La partie des immeubles de la *Schola cantorum* où se trouvait « autrefois » l'orphelinat, tombait en ruines vers l'an 845. Ce bâtiment fut reconstruit en meilleur état par les soins du pape Serge II (844-847), qui fit également divers dons (2) à la chapelle de Saint-Étienne, de la même *Schola*.

Serge II était, du reste, un ancien élève de la maison, qui, depuis sa fondation, avait fourni à l'Église romaine non seulement des musiciens de carrière, mais encore des prélats et des pontifes.

Les écrits du VII[e] et du VIII[e] siècle nous ont, parmi ces musiciens romains, conservé les noms des abbés de Saint-Pierre, Catalenus, Maurianus, et Virbonus, qui revisèrent les éditions du « chant pour le cycle de l'année » nécessitées par les additions liturgiques faites au cours du VII[e] siècle (3) ; de l'abbé Jean, qui donna en Angleterre une série de cours sur le chant romain, en l'an 680 (4) ; de Georges, primicier de la *Schola cantorum* au temps d'Étienne II et de Paul I[er] ; il mourut en 757, tandis que Siméon, secondicier, était venu à Rouen instruire les moines dans le chant grégorien ; malgré les instances de Pépin le Bref et de son frère l'archevêque de Rouen, Remedius ou

(1) Dumque necessitate victus arctatur locus, frequentia cessavit infantium, quibus deerat expansae providentia. Ne ergo cantorum deficeret ordo, atque hinc Dei Ecclesiae contumelia irrogetur, eadem curiose inquirentes loca, et quibus ultra rationem detinebantur, praecipientes venerabili restituimus loco : justum fore cernentes, ut pro laude Dei pupillos nutrientibus ministrarent, quae usibus excolebantur exterorum. *Lib. diurnus*, c. VII, XIX (ou 97) (*Patr. Lat.*, CV, 116.)

(2) *Lib. Pont.*, ed. cit., II, 86 et 92. Voir les textes plus loin.

(3) Catalenus abba, ibi deserviens ad sepulchrum sancti Petri, et ipse quidem annuum circuli *cantum diligentissime edidit* ; post hunc quoque Maurianus abba, ipsius sancti Petri apostoli serviens, annalem suum cantum et ipse *nobile ordinavit* ; post hunc vero domnus Virbonus abba et omnem cantum anni circuli *magnifice* ordinavit. *Qualiter in monasteriis* cité.

(4) Nous avons donné plus haut les détails d'après Bède, page 89.

Remigius, le pape rappela Siméon à Rome en qualité de primicier, mais il accepta que des moines rouennais vinssent à Rome pour étudier, sous la direction du nouveau primicier, « la modulation de la psalmodie et l'enseignement de la cantilène ecclésiastique » (1).

Enfin on nomme encore Théodore et Benoît, comme deux des chantres envoyés à Charlemagne par le pape Adrien vers la fin du VIII[e] siècle (2).

Nous ne connaissons point dans le détail les œuvres de ces musiciens, ni de ceux dont nous n'avons point les noms : Amalaire, cependant, nous apprend que c'est aux « maîtres de l'Église romaine » de cette époque qu'on doit les superbes répons ajoutés, pour le temps de la Passion, aux anciens répons extraits de l'Évangile ou des Prophètes (3).

Sur les papes du même temps, les notices du *Liber Pontificalis*, les épitaphes, des documents divers nous renseignent d'une façon fort intéressante. Ces sources cependant ne s'attachent pas seulement à ce qui a trait à l'éducation musicale, mais aussi au goût et à la science de ces pontifes : on nous excusera donc de donner avec quelque mélange le tableau des papes qui, à partir de saint Grégoire le Grand, appartiennent, durant plus de deux siècles, à l'histoire musicale, à un titre quelconque.

C'est trois ans après la mort de Grégoire que son successeur Boniface, en 607, dédie, le III des ides de mai, le vieux Panthéon, en l'honneur de la sainte Vierge Marie et des martyrs : *Sancta Maria ad martyres*. C'est à cette occasion que fut composé le chant de la messe et de l'office passé depuis aux autres dédicaces.

Les mélodies n'en diffèrent pas très sensiblement des autres mélodies grégoriennes, et cependant présentent vis-à-vis de celles-ci quelques particularités tonales, telle la communion *Domus mea ;* ou bien une légère variété de style, surtout dans les répons. Au point de vue du texte, c'est le premier office dont les paroles soient prises indistinctement dans les divers livres de l'Écriture sainte, et le *répons-graduel* est aussi *le premier qui ne soit pas extrait des psaumes.*

(1) « Comperimus exaratum quod praesentes Deo amabilis Remedii germani vestri monachos SIMEONI *Scholaecantorum* PRIORI contradere deberemus, ad instruendum eos in psalmodiae modulatione, quam ab eo apprehendere, tempore quo illic in vestris regionibus exstitit, nequiverant. Et quidem, benignissime rex, satisfacimus christianitati tuae, quod nisi GEORGIUS qui eidem Scholae praefuit, de hac migrasset luce, nequaquam eumdem Simeonem a vestri germani servitio abstrahere niteremur. Sed defuncto praefato Georgio, et in eius idem Simeon, utpote sequens, illius accedens locum, ideo pro doctrina scholae eum ad nos accersivimus. Propter quod et praefatos vestri germani monachos saepedictos contradidimus Simeoni, eosque optime collocantes, solerti industria eamdem psalmodiae modulationem instrui praecepimus et ecclesiasticae doctrinae cantilenae disposuimus, efficaci cura permanere. *Patr. Lat.*, LXXXIX, 1187.

(2) Nous en parlerons plus loin.

(3) *De ordine antiph.*, c. XLIII. *Patr. Lat.*, CV, 1292.

On nous signale ensuite Deusdedit (615-618), qui, « nourri dès son enfance dans la bergerie de Pierre..., passait ses veilles à chanter des hymnes au Christ (1) », dit son épitaphe, composée par son second successeur Honorius (2). Évidemment, on ne saurait conclure que ce pontife fut élève de la *Schola cantorum*, son âge s'y opposerait, mais il le fut, d'après ce texte, de la *Schola lectorum* qui y avait donné naissance. Il a pu, étant diacre, se trouver sous la direction de saint Grégoire.

Puis c'est Honorius (625-638), dont nous avons déjà étudié l'épitaphe (page 93), le pontife qui, « *s'efforçant de suivre les traces de Grégoire* », fut un « *pasteur excellant dans le chant divin* ». Honorius fut peut-être aussi, enfant ou adolescent, au nombre des clercs romains dirigés par saint Grégoire le Grand, et on vient de le voir célébrer Deusdedit.

Martin (649-653), paraît-il, d'après des traditions recueillies par un moine frank ou germain à la fin du VII[e] siècle ou au VIII[e], aurait donné une édition du livre de chant romain pour le cycle annuel (3).

Il est fort remarquable que les chantres romains n'aient conservé le souvenir d'aucun autre nom de pape, après saint Grégoire, en dehors de Martin, comme ayant collaboré aux mélodies sacrées. Tandis qu'auparavant on nous a cité plusieurs pontifes comme s'étant occupés activement du chant, de questions qui y touchent, ou de la publication du cycle annuel, les papes que nous connaissons depuis cette époque sont surtout des amateurs de musique ou des critiques.

Il y a là une singulière et nouvelle présomption confirmant la tradition ; si, après saint Grégoire, et encore est-ce dans un texte obscur, on ne nous cite plus qu'un seul nom de pape qui ait touché au livre de chant, c'est que ce livre était précédemment fixé, donc par saint Grégoire (4).

Après Martin, nous trouvons Léon II (682-683), Sicilien d'origine, « savant en latin et en grec, émérite dans la cantilène et la

(1) De Rossi, *Bullettino d'archeologia cristiana* ; Rome, 1883, p. 19.

Hic vir ab exortu Petri est nutritus ovili,
Sed meruit sancti pastor adesse gregis.
Pura fides hominis, votis fundata benignis,
Excuvians Christi cantibus hymnisonis.

(2) *Lib. Pont.*, ed. cit., I.

(3) *Qualiter in monasteriis*, sup. cit.

(4) C'est Vitalien, successeur de Martin, qui ordonna le moine romain Théodore archevêque de Canterbury, où il trouve Putta, qui avait appris le chant romain des élèves mêmes de saint Grégoire. La mission de Jean, abbé de Saint-Pierre de Rome, eut lieu en 680 sous Agathon, prédécesseur de Léon II : il est fort probable que ce Jean a eu part à l'éducation musicale du pape Serge. Le diacre Jean, dans sa vie de saint Grégoire, place la mission de l'abbé Jean sous Vitalien, II, 8 ; son texte, mal compris, « *susceptum modulationis organum* », fut la cause de l'affirmation de certains auteurs, tel Ekkchard V de Saint-Gall, imaginant que le pape Vitalien avait non seulement réorganisé le chant liturgique, mais encore introduit l'usage de l'*organum* (vocal) dans l'office divin ! (C'est toujours au sens vocal qu'il faut entendre l'expression *organum* dans les anciens auteurs.

psalmodie, et, par un exercice très approfondi, très fin à les comprendre » (1).

Benoît II (684-685), Romain, « se montra tel, aussi bien dès son enfance que devenu prêtre, dans la cantilène et les divines Écritures, qu'il parut vraiment un homme digne de son nom (*benedictus*, béni, benoît), en lequel la grâce et la bénédiction d'en haut étaient surabondantes » (2).

Serge (687-701), Syrien de nation, « venu à Rome au temps du pontife Déodat (672-676), fut inscrit dans le clergé de l'Église romaine ; et, comme il était très travailleur et capable dans l'exercice du chant, il fut confié au primicier des chantres pour l'étude. Il statua qu'au moment de la fraction du corps du Seigneur, le clergé et le peuple chantassent : *Agnus Dei*, etc. » Sans aucun doute, c'est la mélodie simple sur laquelle nous le chantons encore aux jours ordinaires : fait assez intéressant, ce petit récit est à peu près semblable à une des psalmodies ordinaires du rit grec (3).

« Il ordonna aussi que les jours de l'Annonciation du Seigneur, de la Dormition et de la Nativité de sainte Marie mère de Dieu et toujours vierge, et de Marie et de saint Siméon, que les Grecs nomment *Ypapanti*, une procession aurait lieu (4). »

On a conservé à cette dernière fête l'usage de la procession prescrite par Serge ; les antiennes que l'on y chante ne sont pas d'origine latine, mais grecque (5), et *ne sont pas composées dans le style grégorien.* Plusieurs conclusions s'imposent : 1° la différence de style, vis-à-vis des œuvres contenues dans l'antiphonaire grégorien, est une présomption d'antiquité en faveur de ces œuvres ; 2° donc, le recueil devait être clos depuis un certain temps, pour qu'une différence de style fût sensible avec les nouvelles compositions ; 3° les versions mélodiques étaient donc bien nettes, et la tradition a été fidèle à les conserver ; 4° la coexistence de la version latine et de la version grecque est un moyen certain de critique, qu'on pourra mettre en œuvre pour l'étude détaillée des pièces de l'antiphonaire.

Enfin, à ces détails donnés par le *Liber Pontificalis*, et qui visent

(1) *Lib. Pont.*, ed. cit., I, 359. Natione Siculus, graeca latinaque eruditus, cantilena ac psalmodia praecipuus, et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus.

(2) Id., 363. Natione Romanus, se in divinis Scripturis et cantilena a puerili aetate et in presbyterii dignitate exhibuit, ut decet virum suo nomine dignum, in quo vere supernae benedictionis gratia redundavit.

(3) Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, 3e année, 1897, page 70.

(4) Id. 371. Natione Syrus. Hic Romam veniens sub sanctae memoriae Adeodato pontifice [672-676] inter clerum Romanae Ecclesiae connumeratus est ; et quia studiosus erat et capax in officio cantilenae, priori cantorum pro doctrina est traditus

Hic statuit ut tempore confractionis dominici corporis *Agnus Dei*, etc., clero et populo decantetur. Constituit autem ut diebus Annuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis sanctae Mariae Deigenitricis semperque virginis, Mariae ac sancti Simeonis, quod Ypapanti Graeci appellant, laetania exeat.

(5) Dans les manuscrits les plus anciens, ces antiennes sont alternées en grec et en latin.

des actes perdus, il faut ajouter ce que nous dit le célèbre Alcuin dans sa préface au supplément du Sacramentaire grégorien :

« La partie précédente du livre des sacrements a été éditée par le bienheureux pape Grégoire, excepté ce qui a trait à la Nativité et à l'Assomption de la bienheureuse Marie, etc. (1). »

Donc, sont également plus récents les chants qui regardent ces fêtes, dont la célébration est regardée par tous les liturgistes comme se rattachant à l'œuvre de Serge. De fait, le caractère gréco-latin, byzantin, si l'on préfère, des chants visés plus haut, se retrouve également dans les textes et les mélodies chantées à ces offices.

Le contraste est d'autant plus frappant avec les autres pièces romaines que *les chants de la messe*, pour ces fêtes, *sont empruntés presque intégralement aux messes de l'antiphonaire grégorien* (2) ; donc, deuxième constatation que ce recueil existait auparavant ; deuxième constatation de la différence manifeste des styles, dont il est facile de se rendre compte en étudiant les mélodies des offices de ces fêtes dans un antiphonaire (3).

A ces fêtes il faut ajouter également celles de la sainte Croix, dont les chants offrent aussi les mêmes caractéristiques que les précédents.

Grégoire II (715-731), Romain, « fut élevé au *Patriarchium* dès son jeune âge, au temps du pape Serge de sainte mémoire (4) ; devenu sous-diacre et *sacellarius*, le soin de la bibliothèque lui fut confié. Il institua pendant le Carême la célébration des messes dans les églises le jeudi, ce qui ne se faisait pas auparavant. » Or, comme les précédentes, les messes des jeudis de Carême, instituées par saint Grégoire II, empruntent leurs chants (à part peut-être un introït et un graduel) aux séries plus anciennes, et particulièrement aux dimanches après la Pentecôte ; pas plus que Serge, ce pape n'a ajouté au fonds du recueil grégorien (5).

(1) *Patr. Lat.*, CXXI, 798. Le texte est publié à tort sous le nom de Grimald, le scribe du manuscrit.

(2) Par exemple : l'Annonciation, chants empruntés aux offices des Quatre-Temps de l'Avent, excepté l'offertoire, *nouvelle composition* ; l'Assomption, introït et offertoire empruntés au 1er janvier, graduel et communion en partie calqués sur des mélodies préexistantes ; la Nativité, tout emprunté aux fêtes précédentes ; la sainte Croix, introït, graduel, alleluia, empruntés au Jeudi saint et au Temps pascal, communion calquée sur une communion de Carême, offertoire seul *nouvellement composé*. Nous tablons sur les messes anciennes, telles qu'elles sont données par des manuscrits primitifs ; voyez le dernier chapitre de ce livre.

(3) Par exemple, les antiennes de *Magnificat* et de *Benedictus* pour l'Assomption, la Nativité, la sainte Croix ; paroles et musique sont d'un style sensiblement différent des offices plus anciens.

(4) *Lib. Pont.*, ed. cit., 396. Natione Romanus, qui a parva aetate in Patriarchio nutritus [sub sanctae memoriae domno Sergio papa], subdiaconus [atque sacellarius] factus, bibliothecae illi est cura commissa. Hic quadragesimali tempore, ut quintas ferias missarum celebritas fieret in ecclesias, quod non agebatur, instituit. (Les mots entre crochets sont de la seconde rédaction.)

(5) C'est au temps de Grégoire II que vivait Chrodegang, évêque de Metz ; au témoignage de Paul diacre, « il était instruit, ainsi que son clergé, dans la loi divine et la cantilène romaine, et ordonna de suivre l'ordre et le rit de l'Église romaine ». Seipsumque clerum abundanter legis divinae romanaeque imbutum cantilenae, morem atque ordinem Romanae Ecclesiae servare praecepit. (*Gesta ep. Metensium*, cap. [illegible]) (*Patr. Lat.*, LXXXIX, 1055, ou XCV, 709.)

Étienne II (752-757) et Paul I[er] (757-767), son frère, furent tous deux « confiés » dès leur jeune âge « au *Patriarchium* de Latran », « à la vénérable Chambre du Latran » (1) pour l'étude de la science ecclésiastique et de la tradition apostolique. Ces deux frères étaient sans doute dans le cas prévu par les statuts de l'ordo IX sur l'admission des fils de noble à la Chambre pontificale.

C'est aux papes Étienne et Paul que l'on doit l'introduction en France du chant grégorien (2).

Étienne, venu demander secours à Pépin le Bref, en 754, lui laissa, sur sa demande, des clercs romains (3); parmi eux était Siméon, le *secundicerius* de la *Schola cantorum*, dont nous avons déjà parlé, et qui accompagna à Rouen l'archevêque Remedius (ou Remigius), frère du roi. Mais bientôt Étienne mourut : son frère Paul, qui lui succéda, n'abandonna pas ses projets, et envoya à Pépin, entre autres présents, un *antiphonale et responsale* (4); c'est quelque temps après que Siméon était appelé à succéder au primicier Georges, qui venait de mourir.

Adrien I[er] (772-795), à son tour, seconda activement les desseins dont Pépin avait transmis l'héritage à Charlemagne, son fils. La réalisation de ces desseins fut l'objet de diverses tentatives et démarches, avant qu'elle eût son plein effet. Comme témoins contemporains, nous avons, outre les textes relatifs à l'envoi du sacramentaire grégorien, l'assurance d'Adrien « que la sainte Église catholique et apostolique a reçu du saint pape Grégoire lui-même l'ordo des messes, solennités et oraisons » (5), ce qui, semble-t-il, contient implicitement l'organisation du chant. Cependant, à propos du travail d'Adrien sur le chant, nous avons le témoignage du savant Amalaire, qui avait étudié un livre de chant grégorien envoyé alors de Rome en France, au monastère de Corbie; ce livre portait en tète, « écrit par ordre de l'apostolique Adrien :

(1) In venerabili cubiculo Lateranensi pro doctrina apostolicae traditionis permansit.

Ab ineunte aetate in Lateranensi patriarchio cum proprio seniore germano Stephano praedecessore eius pontifice, pro eruditione ecclesiasticae disciplinae traditus est, temporibus domni Gregorii II pontificis. *Lib. Pont.*, ed. cit.

(2) Cf. notre *Histoire du chant liturgique à Paris*, sup. cit., p. 51-52.

(3) Cantilenae vero perfectiorem scientiam, quam pene jam tota Francia diligit, Stephanus papa, cum ad Pippinum patrem Caroli magni in primis in Francia venisset, per suos clericos petente eodem Pippino, invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit. Walafrid Strabon, *De reb. eccles.*, 25 (*Patr. Lat.*, CXIV, 956). On a fait état d'un texte de la chronique de Saint-Gall mentionnant que le pape Étienne aurait envoyé à ce sujet douze clercs en France ; ce texte repose sur une fausse interprétation d'une notice du *Lib. Pont.*, ed. cit., I, 448. Du reste, le chroniqueur lui-même nous met en garde contre le récit qui courait à Saint-Gall : Ferturque, — *sed non satis adhuc credam, nisi quia patrum veritati plus credendum est, quam modernae ignavae falsitati*, — [quod Papa Regis] bonae voluntati et studiis divinitus inspiratus assensum praebens, secundum numerum XII apostolorum de sede apostolica duodecim clericos doctissimos cantilenae ad eum direxit in Franciam. *De gestis Caroli Magni*, I, x, *de cantu romano*.

(4) Direximus etiam excellentiae vestrae et libros, quantos reperire potuimus, id est, antiphonale et responsale. Voir III[e] partie.

(5) Cette lettre est de l'an 794. (*Patr. Lat.*, XCVIII, 1252; Jaffé, n° 2483.)

Au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, commencement du responsorial pour le cours de l'année, au temps du trois fois bienheureux et apostolique Adrien pape, pendant la septième indiction. Et de même à la fin : Cette œuvre a été retouchée par le souverain pontife Adrien : en mémoire éternelle » (1).

Le texte d'Amalaire est d'autant plus utile pour l'étude du contenu des livres de chant grégorien qu'il étudiait les divers exemplaires qu'il pouvait se procurer, précisément dans le but de donner une édition définitive de la partie qui contient les chants de l'office : il a comparé ces divers recueils, noté leurs différences, et résumé ses recherches dans un travail auquel nous avons déjà emprunté, et qui est des plus précieux pour l'étude critique de ces pièces (2).

On a aussi attribué au pape Adrien Ier un petit prologue en vers, pour l'antiphonaire, chanté autrefois dans la plupart des églises avant l'antienne de l'entrée, au premier dimanche de l'Avent. Mais le texte sur lequel est basée cette attribution est fort douteux ; nous nous abstiendrons donc de la soutenir. Un fait cependant incontestable, c'est que si ce prologue n'a peut-être pas pour auteur le pape Adrien Ier, il est au moins de son temps, se trouvant en des manuscrits appartenant, sans aucun doute possible, à la seconde moitié du VIIIe siècle (3) ; variant de longueur et de teneur dans les divers manuscrits qui le contiennent, il commence invariablement par deux vers dont le sens est : « Le pontife Grégoire, digne de son nom par ses mérites, monta au suprême honneur où son sang le conduisait » (4). Le reste de la pièce raconte comment Grégoire fut le restaurateur des monuments laissés par les Pères, et comment il fit le livre de l'art musical de la *Schola cantorum* pour le cycle de l'année. Ce texte représente donc bien la tradition romaine, et s'il ne sort pas de la plume d'un pape, il nous paraît fort vraisemblable qu'il soit originaire de la *Schola* elle-même (5).

Très vivants sont les récits que nous ont transmis les chroniqueurs, sur les rapports entre le pape Adrien et Charlemagne, au sujet du chant grégorien, encore qu'ils ne concordent pas dans tous leurs détails.

(1) Hic inserimus quomodo invenimus scriptum de auctoritate Adriani apostolici : « In nomine Domini nostri Jesu Christi incipit responsoriale de circulo anni. Temporibus ter beatissimi et apostolici domini Adriani papae, per indictionem septimam. » Item, in fine : « *Hoc opus summus reparavit pontifex dominus Adrianus, sibi memoriale per saecla.* » *De ord. Antiph. Patr. Lat.* t. CV, c. 1246.)

(2) Le *De ordine antiphonarii.* (*Patr. Lat.*, t. CV.)

(3) Comparez le *cantatorium* de Monza, voir IIIe partie.

(4) Gregorius praesul, meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit, summum conscendit honorem.

(5) On en trouvera la mélodie dans la *Revue du chant grégorien*, 2e année, 1893, p. 51, article de Dom Pothier : *Prologue à l'Antiphonaire de saint Grégoire.* Le même auteur a publié un article historique sur le même sujet : *Del prologo che si cantava in altri tempi ad onore di S. Gregorio* [illegible], dans la *Musica sacra*, Milan, mars 1890, p. 58.

Le meilleur est le récit de Jean diacre, placé du reste à la source des renseignements :

« Entre les autres nations de l'Europe, dit l'auteur romain (1), les Germains et les Gaulois ont pu remarquablement apprendre et réapprendre la douceur de cette modulation [des chants grégoriens]. Mais, cependant, ils ne purent la conserver pure, tant par légèreté de caractère que par leur naturel fruste, et mêlèrent du leur aux chants grégoriens (2).

« Or Charlemagne, notre patrice et roi des Français, froissé, pendant un séjour à Rome, de la dissonance qui existait entre le chant des Romains et celui des Gaulois, laissa au pape Adrien deux de ses clercs les plus studieux : lorsqu'ils furent suffisamment instruits, ils furent appelés à Metz pour la douceur de la vieille modulation. Mais quand ceux qui avaient été instruits à Rome furent morts, le très prudent roi, voyant le chant des églises des Gaules être à nouveau très éloigné de celui de Metz », demanda au pape d'autres chanteurs. « Alors, touché des prières du roi (comme aujourd'hui encore, [en 872], plusieurs peuvent en témoigner), le pape Adrien lui envoya en Gaule deux chantres. »

Ici le moine d'Angoulême, l'historien français de Charlemagne, qui avait sans doute eu connaissance de détails dont Rome n'avait pas conservé la mémoire, nous donne le nom de ces deux « chantres très savants de l'Église romaine, Théodore et Benoît, qui avaient été instruits par [l'école de] saint Grégoire » ; il ajoute que le pape Adrien, les envoyant en notre pays, « leur donna des antiphonaires de saint Grégoire, qu'il avait lui-même notés en notation romaine (3).

« Le roi Charles, étant revenu en France, envoya l'un des chanteurs à Metz, l'autre à Soissons, ordonnant aux maîtres de chant de toutes les villes de France de leur confier leurs antiphonaires à corriger, et d'apprendre d'eux le chant.

« Le principal magistère en fait de chant resta à la ville de Metz : autant l'enseignement romain surpassait le messin dans l'art de la canti-

(1) Hujus ergo modulationis dulcedinem inter alias Europae gentes, Germani, seu Galli, discere, crebroque rediscere insigniter potuerunt, incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de proprio gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt.

Sed et Carolus, noster patricius, rex autem Francorum, dissonantia romani et gallicani cantus Romae offensus, *duos* suorum *industrios clericos* Adriano tunc episcopo dereliquit : quibus tandem satis eleganter instructis, *Metensem* metropolim ad suavitatem modulationis pristinae revocavit. Sed cum, defunctis his qui *Romae fuerant educati*, cantum gallicanarum ecclesiarum a metensi discrepare prudentissimus regum vidisset, [petiit ab Adriano papa cantores alios]. Tunc, regis precibus, sicut hodie quidam veridice adstipulantur, *Adrianus papa* permotus, duos in Galliam emisit. *Vita S. Gregorii*, loc. cit.

(2) Jean diacre nous paraît ici servir des rancunes nationales.

(3) Cf. le texte d'Amalaire, plus haut cité.

lène, autant le chant messin surpassait celui des autres *Scholae* des Gaules (1) ». Jean diacre nous donne cette même appréciation.

On trouve encore une autre histoire du même genre dans un auteur très postérieur à ces annalistes, mais suspect dans la plupart de ces récits : la poétique histoire de Petrus et de Romanus, qu'on racontait à Saint-Gall au XIe siècle, nous paraît une légende, bien qu'elle ait été admise par d'excellents érudits (2).

Après Adrien, c'est Léon III (795-816), le pape qui reçut Charlemagne à Rome. « Elevé et instruit dès son enfance au Patriarchium du Latran, il brilla tant dans la psalmodie que dans les divines Écritures » (3). Il distingue à son tour parmi les enfants de Rome le jeune Serge, et « le confie à la *Schola cantorum* pour l'étude des lettres et des mélodies de la cantilène douce comme le miel ; il en surpasse tous les autres enfants ».

Le jeune chanteur protégé de Léon III devient plus tard le pape

(1) Theodorum et Benedictum, Romanae Ecclesiae doctissimos cantores, qui a [scola] sancti Gregorii eruditi fuerant, tribuitque *antiphonarios beati Gregorii quos ipse notaverat nota romana.* Domnus vero Rex Carolus revertens in Franciam, misit unum cantorem in *Metis* civitate, alterum in *Suessionis* civitate, praecipiens de omnibus civitatibus Franciae magistros scholae antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare .... Majus autem magisterium cantandi in Metis civitate remansit ; quantumque magisterium romanum superat Metense in arte cantilenae, tanto superat Metensis cantilena caeteras scholas Gallorum. — Monachi Engolism. : *Vita Caroli Magni*, dans Duchesne, *Hist. Franc.*, t. II.

(2) Ekkehard IV, *Casus Sancti Galli*, III. (Pertz, *Mon. Germ.*, *Scriptores*, II, p. 102.)

Plusieurs raisons nous font suspecter la véracité de cette histoire : 1° l'auteur a écrit ses *Casus* sans aucune critique ; ce sont simplement les récits que l'on contait à Saint-Gall de son temps ; 2° les chroniqueurs et personnages sangalliens des temps antérieurs, plus près par conséquent des origines, en parlant de la musique, ne font aucune allusion à cette histoire, par exemple Notker, qui nous donne les noms de ses maîtres, en plein milieu du IXe siècle, sans souffler mot du prétendu Romanus ; 3° le même Notker explique des particularités de la notation de Saint-Gall, des *litterae significativae*, qu'on a, deux siècles après lui, attribuées à ce Romanus, sans parler de cet auteur ; 4° le moine de Saint-Gall qui écrivit à peu près à la même époque la vie de Charlemagne, nous parle très longuement de ce qu'a fait cet empereur pour le chant ; non seulement il ne dit rien de l'histoire en question, mais il affirme que le chant de son abbaye avait de grandes divergences avec le chant romain, ce qui est confirmé par l'examen des manuscrits ; 5° le manuscrit 359, qu'on supposa pendant longtemps, sur la foi d'Ekkehard, une copie authentique de l'antiphonaire grégorien apportée de Rome par les envoyés d'Adrien, ne peut pas remonter plus haut que la seconde moitié du IXe siècle ; 6° le Petrus du récit d'Ekkehard, prétendu fondateur de l'école de Metz, n'a aucun lien avec ce que nous savons par ailleurs sur cette école ; 7° les prétendues séquences *metenses* et sangalliennes ne se rencontrent que dans Ekkehard. On pourrait critiquer très longuement tout ce récit sans parvenir à y découvrir autre chose que des faits suspects, sans lien avec les faits avérés et connus, à part l'envoi de chantres romains à Charlemagne par Adrien ; peut-être, en résumé, cette histoire a-t-elle simplement comme origine la venue ou le passage à Saint-Gall d'un chantre romain, *cantor romanus*, dont on a fait « le » chantre Romain, *cantor Romanus* : c'est tout ce qu'il est permis de tirer de l'analyse du récit d'Ekkehard. M. le Dr Wagner, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg, et le savant qui connaît le mieux l'histoire musicale et les manuscrits de chant de Saint Gall, est absolument d'accord avec nous sur le caractère purement légendaire de Petrus et de Romanus. *Neumenkunde*, Fribourg en Suisse, 1905, ch. XII, p. 251 et s. ; *Ursprung und Entwicklung d. Liturg. ges.*, Fribourg, 1902, ch. XIII, ou édit. française, *Origine et développement du ch. liturg.* trad. J. Bourl, Tournai, 1904.

(3) A parva aetate in vestiario patriarchii enutritus et educatus est, tam in psalterio quamque in sacris divinis Scripturis pollens. *Lib. Pont.*, éd. cit.

Serge II (844-847), et prend à cœur la reconstruction de bâtiments de la *Schola* qui tombaient en ruine. Il paraît avoir affectionné la vénérable école où il fut élevé, et les Gestes des pontifes nous ont conservé le souvenir de quelques-unes des donations faites par lui à l'oratoire de la *Schola* : « un voile de *fundato primo* avec une bordure (?) de *tyreo* (étoffes inconnues) ; une patène et un calice d'argent très pur, pesant ensemble deux livres deux onces » (1).

N'oublions pas que c'est au temps de Grégoire IV (827-844), prédécesseur de Serge II, que la fête de la Toussaint, déjà fortement prônée par Alcuin, commença à être officiellement célébrée. Ce fut également Grégoire IV qui fit l'élévation du corps (=canonisation) de saint Grégoire le Grand, cérémonie qui donna lieu à de nombreuses histoires de translations de reliques fausses du même pontife en France, et fut l'occasion des premiers offices propres composés en son honneur. C'est précisément pour les lectures rituelles de la fête nouvellement établie que le diacre Jean, quelques années plus tard, écrit la vie du saint pape.

Enfin, Léon IV (847-855), que nous avons déjà vu proclamant la beauté et l'esthétique du chant grégorien, avait été élevé dans l'école d'un des monastères romains, Saint-Martin-hors-les-Murs, où ses parents l'avaient « spontanément confié ». C'est lui qui institua « la célébration publique des vêpres dans la basilique de Saint-Paul, à son jour natal (2), par tout le clergé et la *Schola* (3) ».

Ce sont les derniers textes (4) qui concernent l'institution de nouveaux

(1) Leo III, generositatem huius praeclari pueri reminiscens, eum Scholae cantorum ad erudiendum communes tradidit litteras et ut mellifluis instrueretur cantilenae melodiis... Omnes ipsius praecellit scholae puerulos... Ipse vero almificus et beatissimus papa Scholam cantorum (quae pridem Orphanotrophium vocabatur) cum prae nimia vetustate iam emarcuerat, a fundamentis in meliorem, ut olim fuerat, statum noviter restauravit. Caeterum etiam et in oratorio beati Stephani protomartyris, quod positum est in ipsa Schola, fecit velum de fundato I cum periclisin de tyreo ; similiter ubi supra fecit patenam et calicem de argento purissimo, qui pensant simul libras II et uncias II. *Lib. Pont.*, II, 86, 92.

(2) Cette expression doit-elle s'entendre du jour anniversaire du pontife ou de la fête du saint? Nous croirions volontiers que ce texte se rapporte à la fondation (à la composition mélodique, par conséquent) des vêpres propres de saint Paul, telles qu'elles sont encore prescrites par une rubrique spéciale, quoique non originale.

(3) A parentibus ob studia litterarum in monasterii beati Martini... sponte concessus est... Hic quidem insignis et pius antistes in basilica beati Pauli apostoli, superno fretus amore, vespertinas publice a cuncto clero et a schola constituit die natalis eius psallere laudes. Id.

(4) Il y a bien encore le texte fameux de l'abrégé de Limoges (Bib. nat., Paris, latin, 2400, f° 138-151) sur Adrien II (867-872). Sans que ce texte soit en lui-même invraisemblable, il émane d'un auteur suspect, Adhémar de Chabannes. (Mgr Duchesne, *Lib. Pont.*, p. CLXXXII et s.) C'est à ce texte que nous avons fait allusion à propos du prologue *Gregorius praesul*, et c'est précisément sur ce prologue que l'on pourrait trouver un premier argument contre l'authenticité de cet abrégé. Adrien II aurait ordonné « le chant d'un prologue en vers hexamètres à la grand messe le premier jour de l'Avent ; ce prologue commence comme celui plus court d'Adrien Ier, mais se compose de beaucoup de vers ». Il n'est pas prouvé que le prologue court soit d'Adrien Ier, mais en tout cas un prologue très long, commençant de même façon, était déjà usité au VIIIe siècle ; nous ne connaissons pas de manuscrit qui donne le chant du prologue attribué à Adrien II. 2° D'après le même texte, ce pape aurait « augmenté en divers endroits l'antiphonaire grégorien, comme l'avait fait Adrien Ier » ; or, il

offices avec la vitalité et l'importance de la vieille *Schola cantorum*. C'est l'époque où, sous de tels égides, Jean diacre en recueille les traditions les plus autorisées, et cite les privilèges et les actes de fondation de cette école des chantres romains, qui dut, sinon son origine, du moins son organisation, au « plus zélé » d'entre eux : saint Grégoire le Grand. Après ce temps, la décadence vient, et nous ne savons plus rien, pendant six cents ans, des protecteurs ni des maîtres de la *Schola cantorum*.

existe des manuscrits datant précisément de ces temps-là, nous n'y avons rien trouvé qui justifie cet accroissement de l'antiphonaire. 3° Il aurait en outre « permis dans les monastères, à la messe principale », l'emploi des *tropes*, à l'introït et au *Gloria in excelsis* ; il aurait « également autorisé les mélodies chantées avant l'évangile, qu'on appelle *séquences* ». Ici, l'auteur paraît avoir cité réellement une source ancienne ; en effet, de son temps, les séquences étaient depuis longtemps chantées avec paroles, et les tropes s'étaient répandus dans toutes les parties de la messe ; ce fut également au temps d'Adrien II que vivaient à Saint-Gall les compositeurs de tropes, tels que Tutilon : il y a là évidemment un texte qui demande à être sérieusement étudié, mais l'auteur le gâte en faisant intervenir ensuite Charlemagne et saint Grégoire. 4° Enfin, « il ordonna que les clercs romains instruiraient les pauvres de Notre-Seigneur Jésus-Christ, nos frères, à ne pas demander l'aumône dans cette ville de Rome, les trois jours avant Pâques, autrement qu'en chantant à haute voix sur les places, devant les monastères et les églises : *Kyrie eleison* », et toute la suite d'une prière qu'on nous donne. Ce passage est le plus sérieux, et a toute apparence d'authenticité : nous avons le texte et la mélodie de cette prière qu'on nous cite dans son état premier ; or, à la fin du xe siècle, elle avait déjà reçu des additions. Cf. la très intéressante étude de Dom Pothier sur ce sujet : *Chant de la Litanie avec tropes ou versets à l'office des Ténèbres*, dans la *Revue du chant grégorien*, 11e année, p. 133 et s. Voici les textes :

Adrianus papa... Antiphonarium gregorianum, sicut anterior Adrianus, diversa per loca corroboravit, et secundum prologum versibus hexametris ad missam maiorem in die primo Adventus Domini nostri Jesu Christi decantandum instituit, qui similiter incipit sicut anterioris Adriani prooemium quod ille ad omnes missas in eadem dominica prima Adventus Domini decantandum strictissimum confecerat, sed pluribus iste constat versibus.

Hic constituit per monasteria ad missam maiorem in solemnitatibus praecipuis, non solum in Hymno Angelico *Gloria in excelsis Deo* canere hymnos interstinctos quos *Laudes* appellant, verum etiam in psalmis davidicis, quos introïtus dicunt, interserta cantica decantare, quae Romani *Festivas Laudes*, Franci *Tropos* appellant.....

Melodias quoque ante evangelium concinendas tradidit, quas dicunt *Sequentias*.

Hic constituit ut clerici Romani instruerent pauperes Domini nostri Jesu Christi, fratres nostros, ut ante dominicum sacratissimum diei Paschae tribus diebus, hoc est, Domini Coena, Parasceve, et sancta sepultura Domini nostri Jesu Christi, non aliter peterent eleemosynam *per urbem hanc romanam*, nisi excelsa voce cantilenam dicendo per plateas et ante monasteria et ecclesias huiusmodi : *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Domine miserere*, *Christus Dominus factus est obediens usque ad mortem*.

CHAPITRE II

LA MÉTHODE ET LES THÉORICIENS

V^{e}-XIe SIÈCLE.

I. — *Les théoriciens.*

En nos précédentes études, nous avons examiné en détail les conditions historiques dans lesquelles s'est formé le chant de l'Église : développement de l'ordonnance liturgique et organisation musicale vont de pair, et toutes deux se rattachent étroitement à des origines judaïques, helléniques, romaines, que nous nous sommes efforcé d'exposer avec la plus grande netteté possible.

Nous avons pu conclure en toute sûreté, d'après l'analyse musicale des sources d'origine :

1° que la *tonalité,* au moment de la formation de notre musique chrétienne, est de préférence *diatonique ;*

2° que la *rythmique* est basée sur l'*indivisibilité* et la *quasi-égalité des temps premiers*, avec une importance de plus en plus grande donnée à l'*accent tonique ;*

3° que dans les *notations*, deux principes sont en vigueur : *a*) l'un, qui préfère la notation par *formules*, au moyen de signes conventionnels apparentés aux signes grammaticaux ; *b*) l'autre qui emploie des notations *alphabétiques*, où les lettres-notes sont groupées, dans les vocalises, suivant leurs affinités rythmiques, par deux, trois et plus.

Ces trois points : notation, rythmique, formes tonales, feront l'objet de nos recherches sur les méthodes musicales en usage du ve au XIe siècle de notre ère, période qui a vu la formation et l'apogée de l'art monodique chrétien. Deux moyens de recherche sont à notre disposition : les écrits des théoriciens, les manuscrits notés. Parfois il y a quelques lacunes, soit dans les uns, soit dans les autres : qui songerait à s'en étonner ? Une seule chose est étonnante, c'est qu'à travers les siècles tant de documents nous soient parvenus, encore en nombre suffisant pour que le livre pratique nous montrât l'emploi fait de la théorie, qui trouve sa justification dans celui-là.



On ne saurait juger avec la mentalité moderne les traités de théorie musicale qui nous sont parvenus de ces temps éloignés ; leur didactique diffère du tout au tout de ce qui maintenant est en usage.

A un traité moderne nous demandons des lumières sur toutes les parties de la science dont il parle, et les auteurs s'attachent à donner des définitions nettes et sous la forme la plus concise.

A la fin de l'antiquité et dans le haut moyen âge, on n'était pas encore arrivé à l'art des définitions : bien mieux, on les évitait, et nous nous estimons heureux, comme sans doute aussi les musiciens du temps, quand un théoricien se hasarde à résumer une définition sur un des sujets qu'il traite.

La science expose et commente, elle analyse sans arriver encore à synthétiser, malgré les efforts faits dans cette voie, et les prétentions de ces premiers encyclopédistes : Isidore de Séville, Raban Maur et autres ; on s'attache surtout à rassembler les faits, en cherchant à découvrir leurs causes.

La didactique s'en ressent : l'enseignement du maître n'est complet qu'avec les lucides explications dont il accompagne son cours, ou, pour mieux dire, c'est là tout son enseignement : il est oral. L'écrit qui nous reste représente souvent soit les notes préparatoires du maître, soit celles qu'a prises l'élève ; ou bien, quand c'est un traité, ce traité ne donne point de lumières sur toutes les parties de la musique, et il s'attache de préférence à tel ou tel point.

De plus, en six cents ans, le langage technique s'est modifié sur quelques points, ou les conditions elles-mêmes de l'enseignement ont changé. Il faut donc, pour saisir le sens exact de tel ou tel vocable, de telle ou telle phrase, non point prendre isolément un terme ou un essai de définition, mais n'étudier l'un et l'autre qu'au moyen des autres explications données sur le même sujet par les écrits qui ont précédé ou ont suivi. C'est à ce prix seulement qu'on arrivera à la compréhension des divers traités, en acquérant la mentalité de ceux qui se livraient à ces études.

En effet, on voit, par le dépouillement de leurs œuvres, que telle était leur méthode de travail. L'essai initial de définition donné par un auteur du ve siècle se retrouve, modifié, éclairci, commenté, précisé, dans ceux du xe ; nous pouvons dire très nettement, à l'étude d'un de ces ouvrages, où l'auteur a puisé sa science, et contrôler d'un coup d'œil d'ensemble s'il a bien compris ceux qui l'ont précédé ou s'est bien fait comprendre de ceux qui l'ont suivi.

Ce travail est donc d'un puissant intérêt, et nous rend compte de

la transmission de la science musicale à travers cette longue période.

Le premier théoricien que nous rencontrons est saint AUGUSTIN (13 nov. 354-28 août 430), le célèbre docteur de l'Église, dans les écrits duquel nous avons déjà puisé d'intéressants renseignements sur les formes musicales usitées en Italie et chez les populations d'Afrique vers l'an 400. Nous n'avons point à retracer ici sa vie, qui fut, jusqu'à sa conversion, celle de la plupart des intellectuels de son temps, à l'esprit cultivé dans toutes les branches du savoir antique, à la morale nulle d'une philosophie vide de sens positif.

A Milan, au moment de son baptême, il travaille encore avec saint Ambroise, son catéchiste, et fait des remarques importantes sur la musique employée dans la liturgie, à laquelle il fera de fréquentes allusions dans ses écrits religieux. Devenu évêque d'Hippone, la psychologie musicale est toujours l'objet de ses prédilections, et, à la demande de son ami Memorius, il continue un traité commencé à Milan, en 387, et dont il ne put écrire que la moitié : six livres sur la rythmique. Absorbé par les soucis de l'épiscopat, il remit à plus tard le soin de traiter de la tonalité, et ne put jamais entreprendre cette seconde partie. Toutefois, il envoie à Memorius tout ce qu'il a rédigé (1).

Dans ce traité (2), écrit par demandes et par réponses entre le maître et le disciple, saint Augustin, suivant l'usage des rhéteurs et musiciens de l'antiquité, décrit la rythmique musicale concurremment avec celle de la poésie, tout en prévenant des différences qui les peuvent séparer. Le premier livre est formé de généralités sur la musique, et de considérations philosophiques sur la distance qui sépare le chanteur du musicien : cette opposition fut chère à tous les auteurs médiévaux, et on la retrouve sous toutes sortes de formes. Les quatre suivants traitent de la métrique, depuis le temps premier jusqu'aux mètres les plus compliqués ; le dernier livre est une conclusion spiritualiste et théologique de l'ouvrage. Il serait à souhaiter qu'on fît à ce traité, remarquable à tous points de vue, les honneurs d'une réimpression, avec traduction et commentaire (3).

(1) Lettre à Memorius, *Epist.* 101 ; cf. *Retract.*, I, 11.

(2) *Patr. Lat.*, t. XXXII, c. 1081-1300.

(3) En ne tombant pas dans les méprises étranges d'un musicologue (?) contemporain, lequel a trouvé dans saint Augustin la base d'une rythmique nouvelle et merveilleuse ; un détail donnera une idée de la valeur de sa dissertation : au l. VI, c. 10, nº 25, saint Augustin a soin de prévenir qu'en formant un vers ou une phrase dans laquelle on a dessein d'imiter la contexture d'un hexamètre, par exemple, où le mètre est « rationnel », les pieds ne pourront s'unir régulièrement que s'ils sont égaux, si l'on n'a pris que des pieds de quatre temps : « *Nisi aequalitate pes pedi amicus est* ». Notre homme traduit et commente : *Il faut égaliser les divers pieds rythmiques*, qu'ils soient d'ailleurs de deux, de sept, ou de onze temps !!

Le traité de saint Augustin fut à la base de l'enseignement supérieur de la musique pendant longtemps, à en juger par les citations directes ou indirectes qui en sont faites par les auteurs postérieurs.

Capella (Martianus Mineus Felix), grammairien et musiciste, vivait à une époque que l'on ignore, mais qui cependant n'est pas antérieure à la fin du IIIe siècle, ni postérieure au Ve, et plus probablement vers la fin de ce dernier siècle. Sous une forme poétique, il condense dans son livre IX *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (1) les principes des formes et de la composition musicale. Encore que sur certains chapitres, tels que les tropes de transposition, on ne puisse le suivre (ayant changé l'ordre des tropes pour les besoins de sa phrase), M. Capella est infiniment précieux pour la rythmique : moins scolastique que saint Augustin, il est plus net et plus clair ; aussi son petit livre eut-il une grande vogue pendant plus de cinq cents ans. Au VIe siècle, il était d'usage courant dans les écoles des Gaules (2) ; à la fin du IXe, il y était encore commenté.

Il nous reste un de ces commentaires dont nous parlerons plus loin.

Mutianus, vers l'an 500, traduisit en latin le traité de Gaudence, écrit en grec ; sa traduction doit très probablement exister dans quelque bibliothèque ; la retrouver serait précieux, car le texte original du traité nous est parvenu incomplet. La traduction de Mutianus est vivement louée par Cassiodore (3).

Albinus, patrice romain et l'un des Mécènes de la musique et du théâtre à la même époque (4), écrivit sur le même sujet un livre court mais bon, *compendiosa brevitate* (5), dont on n'a pas retrouvé de trace.

Boèce (Anicius Manlius Severinus Boetius ; circa 470-525), un des hommes dont la mémoire fut des plus chères à tout le moyen âge, tant pour l'élévation de son caractère et sa science que pour ses malheurs immérités. D'une vieille famille romaine, son grand-père avait été préfet du prétoire sous Valentinien, et son père était personnage consulaire ; il eut Symmaque pour beau-père.

(1) Meibomius, *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652.

(2) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, l. X, in fine. (Pertz, *Monum. Germ. hist.*, *Script.*, I, 449, 14 et s.)

(3) *Instit.* Voyez ci-dessus.

(4) Lettres de Théodoric, ep. xx, l. I.

(5) Cassiodore, *l. cit.*

Entre autres ouvrages, il écrivit un *De institutione musica libri V* (1). Bien que surtout spéculatif, ce traité est très précieux pour les détails de la construction et de l'accord du monocorde, les proportions des sons suivant les trois genres, et la manière dont on comprenait le système des tropes. Il transcrit la notation grecque des anciens (l. IV, 3), mais paraît ne pas l'avoir bien comprise ; le contexte indique du reste qu'elle n'était pas non plus familière à ses lecteurs. Le traité de Boèce, suivi par tous les maîtres du moyen âge, fut le point de départ de la notation alphabétique de ce temps ; l'auteur, en décrivant la division du monocorde et l'ordre des sons, se sert en effet des lettres pour ses démonstrations et ses graphiques, A représentant le son le plus grave ou ton hypodorien ; cette même lettre fut assimilée au *la* grave, lors de l'introduction des syllabes dont nous nous servons pour désigner les notes.

Le premier livre du traité de Boèce contient des considérations analogues à celles de saint Augustin.

Ministre du roi goth Théodoric, Boèce fut l'intermédiaire diplomatique... et musical entre ce roi et Clovis, qui sollicitait l'envoi à l'école parisienne d'un citharède expérimenté.

La correspondance échangée à ce sujet est des plus intéressantes, et contient une déclaration capitale sur le rôle et la forme du rythme (2).

ESPÉRANCE, femme de Boèce, était également musicienne et compositeur. On lui attribue entre autres l'hymne *Aurea luce*, en l'honneur des saints Apôtres Pierre et Paul (3).

CASSIODORE (Marcus Aurelius Cassiodorus : circa 480-575), contemporain et parent de Boèce, lui succéda après sa disgrâce près de Théodoric. Il descendait d'un général de Valentinien, était sénateur, devint patrice et consul.

Cassiodore fut l'un des plus actifs à relever les écoles romaines ruinées par les invasions barbares ; en 535-536, il s'occupe de recueillir des souscriptions à cet effet, afin de subvenir à l'entretien des « professi doctores », de concert avec le pape Agapet. Il écrit lui-même un manuel d'enseignement des plus intéressants, *De artibus ac disciplina liberalium artium* (4) ; dans la partie consacrée à la musique (ch. v), il cite parmi ses

(1) Ed. God. Friedlein, Leipzig, 1867. On ne possédait jusqu'alors que la vieille édition de Glaréan, reproduite dans la *Patrologie Latine* de Migne, LXIII, 1167.

(2) *Epist.* XL, XLI, éd. Garet, 1679, p. 38 ; cf. l. IV, *epist.* LI, p. 76-77 (*Patr. Lat.*, t. LXIX, c. 570, 642) ; Pertz, *Mon. Germ. hist.*

(3) Voyez *l'hirmos et la strophe*, page 68.

(4) Ed. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, typis San-Blasianis, 1784, in-4°, p. 16. (*Patr. Lat.*, t. LXX, c. 1208.) L'édition de Gerbert a été récemment reproduite en fac-similé, chez Meyerhoff, à Gratz (Styrie). Malgré les défectuosités de l'édition de Gerbert, c'est encore à elle qu'il faut se reporter pour l'étude des auteurs qu'elle contient.

sources Alipius, Euclide, Ptolémée, Albinus (dont il ne nous reste rien), Apulée, et surtout le traité de Gaudence, en recommandant la traduction latine de Mutianus. Il cite aussi un traité perdu (1) de Censorin, le *De accentibus*, où le rôle des accents au point de vue musical était remarquablement envisagé.

Cassiodore se démet de ses dignités en 538-539, et fait bientôt profession de la vie monastique.

C'est vers le temps de la mort de saint Benoît et de la naissance de saint Grégoire le Grand.

C'est ici qu'il faut placer un *De musica* perdu, attribué à saint Grégoire le Grand, sur lequel nous ne possédons malheureusement que des références trop rares et trop tardives. Cependant, un passage important, cité par Guy d'Arezzo (2), est capital pour fixer l'époque de ce traité perdu : ce passage vise en effet des théories mises en cours par Boèce et Cassiodore, et indique quelqu'un parfaitement au courant de la tonalité antique. Si ce traité était retrouvé, non seulement il aurait son importance pour la musique en elle-même, mais on pourrait, à défaut d'autres témoignages, rechercher si le style et les termes employés permettent d'en conserver l'attribution à saint Grégoire (3).

Saint Isidore de Séville (c. 570 † 636), le premier encyclopédiste, frère de saint Léandre, le compositeur ami de saint Grégoire, a laissé plusieurs références sur la musique, et lui a consacré une partie de ses *Etymologies* (4). Il reproduit en général des définitions ou des explications d'auteurs plus anciens ; il les connaissait par les études qu'il avait faites dans les excellentes écoles d'Espagne. Son œuvre est très intéressante sur la rythmique.

Dans le même VIIe siècle apparaît le « trio » des clercs anglais envoyés à Rome : Aldhelm († 709), Bède (c. 670 † c. 761) et Egbert (c. 678 † 766) (5). Sans avoir laissé d'écrits spéciaux concernant la musique, ils ont donné dans leurs divers ouvrages d'intéressants renseignements sur ce sujet. Les lettres dans lesquelles Aldhelm rend

(1) Nous avons déjà, au congrès de Strasbourg (16-19 août 1905), parlé de ce traité, en insinuant qu'il peut bien ne pas être perdu. Un grand nombre de traités anonymes existent sous ce titre dans un certain nombre de manuscrits anciens : une recherche diligente, aidée de ce que nous savons sur l'œuvre de Censorin, et des passages cités par divers auteurs, pourrait fort bien amener sa découverte. Cf. les *Acta* de ce congrès.

(2) *Correctorius*, préface. (Gerbert, t. II; *Patr. Lat.*, t. CXLI, 450.)

(3) Le savant Dom Amelli, prieur du Mont-Cassin, nous a informé qu'il avait trouvé un traité de musique attribué à saint Grégoire par un manuscrit romain du XVe siècle ; mais c'est une œuvre de basse époque, dans laquelle on ne retrouve aucune des références données par les auteurs plus anciens.

(4) Gerbert, I, 19 ; *Patr. Lat.*, LXXXII, 163.

(5) Voyez *Saint Grégoire le Grand et les musiciens romains*, p. 87 et s., 96, note 4.

compte, à ses correspondants d'Angleterre, des hautes études auxquelles il se livre à Rome, fourmillent de renseignements précieux de tout ordre sur l'enseignement romain vers l'an 680, et, parmi eux, il y en a au moins deux d'une certaine importance sur la musique (1).

Bède, pareillement, dans son traité de métrique, *De arte metrica* (2), parle non seulement de la rythmique poétique ou musicale, mais de l'exécution pratique de certains cas, comme celle des semivocales dans le chant, ainsi que « le savent ceux qui dirigent la cantilène ecclésiastique ».

On peut remarquer qu'en ses exemples, Bède est le premier à citer des œuvres religieuses.

Egbert, avant de partir pour Rome, avait fait ses études au monastère d'Hexham, où saint Wilfrid avait fait venir Putta et Worban, vers 669 (3). Il n'a laissé aucun écrit sur la musique, mais habilement comparé les antiphonaires grégoriens conservés à Rome et en Angleterre, nous laissant d'intéressants renseignements ; il se recommande encore à notre attention en sa qualité de maître du célèbre Alcuin.

Alcuin (Albinus Flaccus ; 735 † 19 mai 804) fut élève de la *Schola* d'York, sous la direction d'Egbert : il fut appelé par Charlemagne, vers 780, pour l'aider dans l'organisation scientifique, littéraire et artistique de ses États. Alcuin mourut abbé de Saint-Martin de Tours.

Nous connaissons déjà des preuves de son activité, en ce qui concerne notre travail, sa revision du sacramentaire grégorien, l'office de la Trinité, et peut-être celui de la Toussaint. Il dressa le plan d'études de la *Schola palatina*, l'école du Palais, où fut suivi l'ordre que nous avons déjà décrit (4), et, pour l'enseignement musical, écrivit un traité dont il ne subsiste qu'un fragment. Mais ce fragment prend de l'importance en ce qu'il donne pour la première fois la classification tonale ecclésiastique des *authentes* et des *plagaux* (5).

Raban Maur (c. 776 † 4 février 856), célèbre archevêque de Mayence, élève d'Alcuin, fut, comme Isidore, un autre encyclopédiste. Sur la musique, le chapitre IV du livre XVIII de son *De Universo* (6) ne nous apporte de nouveau que la description d'un grand orgue à soufflets, dont la nouveauté surprenait tout le monde.

Aurélien, moine de Réomé, ou Moutiers-saint-Jean, dans l'ancien

(1) *Epist.* III et IV. *Patr. Lat.*, LXXXIX, 92 et 95.
(2) *Patr. Lat.*, XC, 909.
(3) Cf. étude citée, p. 89.
(4) Même étude citée, p. 187.
(5) Gerbert, I, 26.
(6) *Patr. Lat.*, CXI, 495.

diocèse de Langres, vers 830, écrivit un long traité des plus curieux (1). Divisé en deux parties bien nettes, le *De musica* d'Aurélien établit ainsi pratiquement la différence d'enseignement et de formation du simple chanteur et du musicien. La première partie est une compilation de tous les auteurs que nous avons cités, jusqu'à Bède ; la seconde décrit les tons ecclésiastiques, conformément à l'enseignement d'Alcuin.

Ce traité d'Aurélien est intéressant par beaucoup d'endroits. La gamme des tropes de transposition était encore usitée de son temps, mais la transposition des octaves ne se faisait plus par les mêmes principes. Il enseigne à placer les quatre principaux modes dans la quinte *ré-la*, avec les modifications nécessaires (2).

On a sur plusieurs points mal compris Aurélien dans les explications pratiques qu'il donne aux chantres (il faut dire que l'édition que nous en avons est bien mauvaise). En particulier, Aurélien vise certains chants (ch. XVIII) qui ne peuvent se rattacher à aucun ton de la psalmodie : on ne saurait en conclure que ces pièces n'ont pas de tonalité, ou que celle-ci est incertaine ; l'auteur traite en détail seulement des chants, antiennes de la messe et de l'office, répons de l'office, qui doivent être chantés avec des versets psalmiques, et indique au chantre à quels caractères il reconnaîtra les différences de ces pièces.

« Ton », dans ces explications, n'a nullement le sens de « mode », d' « harmonie », ou de « forme d'octave », mais comprend seulement *les formules mélodiques* qui se rattachent à telle ou telle division de la psalmodie. C'est en ce sens qu'il parle encore en plusieurs endroits de chants qui commencent dans un ton et finissent dans un autre : ce sont des antiennes qui commencent par une formule usitée ordinairement, par exemple, avec le troisième ton de la psalmodie, et qui se terminent comme les antiennes du huitième ; des mélodies de ce genre ont toujours existé, et se rencontrent toujours dans l'antiphonaire, comme l'antienne *Gaude Maria*, qui commence à la façon d'un septième, tout en se terminant par la cadence d'un quatrième, ce qui fait que certains chanteurs prenaient pour la psalmodie, les uns, la quatrième formule, eu égard à la finale (ce qu'on a continué de faire), les autres la septième.

On a également voulu attribuer à Aurélien la prétention de décharger de plusieurs notes les syllabes qui, grammaticalement, sont pénultièmes brèves : l'examen de son traité ne permet pas de le soutenir. Il établit seulement (ch. XII) que, au début de l'intonation du verset du premier ton, si la seconde syllabe est la seconde d'un « dactyle, ou est quelque autre syllabe brève », on n'y chantera qu'une note, et que, « si elle est longue, alors elle se réjouira d'une circon-

(1) [illegible] I, [illegible]. L'excipit et l'explicit ont été reproduits dans *Patr. lat.*, CXVI [illegible]
Cf. [illegible] dans le *Diction. d'arch. chr. et de lit.*, fasc. IX.
(2) V. [illegible] p. 155.

flexion », ou du groupe de deux notes que l'on met ordinairement sur cette seconde syllabe, dans cette intonation. Les autres exemples que l'on a voulu citer sur ce sujet ne prouvent absolument rien, ou n'ont pas été compris, quand l'auteur lui-même ne s'est quelquefois pas bien exprimé.

Des remarques analogues sont à faire sur la lettre de Réginon de Prüm († 915) à Rathbod, archevêque de Trèves, et qui roule sur les huit tons de la psalmodie (1). On a, de ce même auteur, un tonaire (2).

Dans le même siècle, Notker (c. 830 † 6 avril 912), moine de Saint-Gall, le principal inventeur des *proses*, donne l'explication des *lettres significatives* (3) dans sa lettre à Lambert (4).

Dans la préface de son *Liber hymnorum* (5), il donne aussi un intéressant axiome de son maître Yson († 14 mai 871), sur la rythmique ; nous le reproduirons plus loin.

C'est vers ce temps qu'il faut placer les *Instituta patrum* de Saint-Gall (6), précieux pour la manière d'adapter les syllabes à la mélodie des cadences, dans le chant des psaumes. On distingue en particulier le genre « métrique », dans lequel les syllabes sont adaptées aux groupes de la mélodie sans préoccupation de leur valeur propre, et le genre « rythmique », où la mélodie subit des modifications d'après l'accentuation des mots.

Nous avons aussi le fameux traité *Quid est cantus ?* (7) capital pour la rythmique des neumes et leur interprétation ; nous le ferons entrer presque en entier dans les paragraphes que nous consacrons à cette matière.

Hucbald (c. 840 † 20 juin 930) et Remi d'Auxerre sont deux auteurs des plus importants pour la connaissance de l'enseignement de la pratique musicale du temps. Ils étaient tous deux élèves de Héric

(1) Gerbert, I, 230. (*Patr. Lat.*, CXXXII, 483.) Une copie assez différente figure dans le fameux antiphonaire de Montpellier, dont nous parlerons plus loin ; elle a été éditée par Nisard, mais avec une traduction très mauvaise, dans *Notice sur l'antiphonaire bilingue de Montpellier*. Le prétendu autographe, Leipzig, cod. manuscrit 169 (circ. 900), de cette lettre est une copie, suivie d'un catalogue, une table, de tous les chants liturgiques, avec l'indication du mode, et la notation des premiers mots. Cf. Dr Wagner, *Neumenkunde*, p. 38 et s.

(2) De Coussemaker, *Scriptores de musica*, Paris, 1854, II, 1.

(3) Appelées beaucoup plus tard « romaniennes », lorsque Ekkehard eut enregistré, trois cents ans après, les récits qui couraient à Saint-Gall sur l'origine du chant romain dans cette abbaye, et que nous considérons comme purement légendaires. Cf. la même étude déjà citée.

(4) Gerbert, *Id.* : *Paléogr. Mus.*, t. II.

(5) *Patr. Lat.*, CXXXI, 1003.

(6) Gerbert, *op. cit*, p. 6-7. (*Patr. Lat.*)

(7) Le début de ce traité avait été mentionné dans la *Paléogr. Mus.*, I, 102, note. Il fut publié par M. le Dr Wagner une première fois dans la *Rassegna gregoriana*, Rome, 1904, à la suite du Congrès grégorien, et dans son *Neumenkunde* déjà cité, avec traduction allemande, p. 214-215. Cette publication fut l'objet de nombreux articles dans diverses revues techniques italiennes et allemandes.

d'Auxerre, qui avait étudié sous la direction de Raban Maur et de Haimon de Halberstadt, élèves d'Alcuin et de divers chantres romains venus de Rome vers l'an 800.

On a sous le nom d'Hucbald, moine de Saint-Amand en Flandre, plusieurs écrits, dont l'authenticité de rédaction n'est pas prouvée, sauf pour le *De Harmonica institutione ;* cependant, ces écrits renferment bien son enseignement : *Scholia enchiriadis*, *Commemoratio brevis*, et *Musica enchiriadis* manuel musical (1). Ils sont précieux les uns et les autres au sujet de la théorie complète de l'*organum* vocal qui y est pour la première fois décrite, d'après l'enseignement plus ancien (2). Hucbald n'en est aucunement l'inventeur, comme on l'a souvent prétendu.

Remi, moine de Saint-Germain d'Auxerre, professa successivement à Auxerre, à Reims, et à Paris, où il était vers 890. Il nous reste de lui une glose de l'écrit classique de M. Capella ; elle nous renseigne avec précision sur l'enseignement supérieur de la rythmique à la fin du IXe siècle, et sur les connaissances préparatoires qui étaient nécessaires aux étudiants, comme celle de la métrique et de la prosodie (3).

Saint Odon (c. 879 † 18 nov. 943), abbé de Cluny, fut élève de Remi aux écoles parisiennes ; on lui attribue un tonaire (4), où, pour la première fois, les sons ne sont plus seulement indiqués par les noms classiques, mais par des vocables dont nous ignorons l'origine, et qui sont un acheminement vers les syllabes actuelles (5).

Cet auteur a souvent été confondu avec un autre Odon de Cluny, plus récent, et que nous croyons être le même que l'abbé Odon II de Saint-Maur-les-Fossés (mort vers 1030) (6). Nous avons de ce second Odon, entre autres ouvrages musicaux, un *Liber Dialogus* (7) et un *Tonaire* (8) intéressant.

Nous citerons aussi : quelques anonymes qui ont conservé des renseignements très précis sur la musique antique, au milieu des modifications subies alors par l'enseignement (9) ; Bernelin, de Paris, vers la

(1) Certains auteurs d'autrefois ont pris le Pirée pour un homme, et cru que *Enchiriadis* était le nom du théoricien ! Gerbert, I, 10 ; *Patr. Lat.*, CXXII, [illegible] ; de Coussemaker, II, [illegible] ; Hans Müller, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*, Leipzig, 1884.

(2) Le moine d'Angoulême dit que cet *ars organandi* avait été importé en Gaule par les chantres de la *Schola Cantorum* romaine (loc. sup. cit. *l'Ecole romaine*, I, p. 118, note 1).

(3) Gerbert, I. (*Patr. Lat.*, CXXXI, 931.) Cf. notre *Hist. du ch. liturg. à Paris*, p. 74 et s., avec les cotes des manuscrits.

(4) Gerbert en a publié la préface et les titres, d'après un manuscrit du Mont-Cassin, du XIe siècle, *Script.*, I, 248. (*Patr. Lat.*, CXXXIII, 755.)

(5) *Buc, re, scembs, caemar, neth, uiche, asel*, etc.

(6) *Hist. du ch. liturg. à Paris*, p. 78.

(7) Gerbert, I, 251. (*Patr. Lat.*, CXXXIII, 757.)

(8) De Coussemaker, II, 117.

(9) Gerbert, I. (*Patr. Lat.*, CLI, 674 et s.); de Coussemaker, II.

fin du xe siècle, dont il reste un écrit sur la division du monocorde (1) ; un autre NOTKER, dont le traité des tons et de la tablature des instruments est écrit en théotisque et en latin (2) : on doit très probablement identifier cet auteur avec Notker Labeo, de Saint-Gall, mort le 29 juin 1022 ; ADELBOLDE, qui écrivit sur la façon d'évaluer les intervalles, et la division du monocorde (3) ; il mourut le 27 novembre 1027 ; ODORANNE (985 † 1045), moine de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens, dont le traité ne nous apprend rien de nouveau (4).

Nous arrivons enfin à GUY d'Arezzo (c. 990 † 17 mai 1050), en lequel se résume tout l'enseignement traditionnel, et des travaux duquel va sortir un nouvel ordre de choses. Malgré des études qui paraissaient concluantes (5), son origine est encore mal connue. Cependant, il est fort à remarquer qu'il est tout à fait au courant des travaux d'Odon II, ainsi que d'un autre abbé de Saint-Maur-les-Fossés (6), Ponce le Teuton (le vénérable Teuton).

C'est Guy qui se fait le propagateur de la méthode d'Odon, la débarrassant seulement de ce qu'il en appelle le côté « philosophique » ; les plus anciens manuscrits des œuvres de Guy sont aussi ceux qui nous ont transmis celles d'Odon (7). Le procédé d'adaptation de l'hexacorde aux syllabes empruntées à l'hymne de Saint-Jean-Baptiste, *Ut queant laxis*, n'est pas non plus une invention de Guy, mais celui-ci contribue à en répandre l'usage.

Les deux innovations capitales de Guy sont la fixation de la *portée musicale* avec la disposition sur elles des notes, degré par degré, et la suppression absolue de tout ce qui n'était pas *diatonique* dans les chants d'église.

Jusqu'à lui, les traités sur la division du monocorde décrivent les proportions des trois genres, diatonique, chromatique, enharmonique ; les manuscrits de chant ont des signes spéciaux pour noter les intervalles instables ou moindres que le demi-ton : Guy déclare tout cela le fruit d'une corruption ; ce sont des « mollesses » amenées par « manque de raisonnement » ; c'est une « disgregatio » du « vrai et droit » genre ; il faut supprimer ces façons, et remettre dans l'état premier ce chant, tel qu'il a été « édité par le soin des anciens » (8). Guy a bien réussi dans son œuvre, car, après lui, les traités ne parleront plus de ces sons instables, et leur notation disparaîtra des manuscrits, à tel point qu'un

(1) *Id.*
(2) *Id.*
(3) *Id. Patr. Lat.* CXL, 1109.
(4) A. Mai, *Spicilegium romanum*, IX, 58, opusc. v, vi.
(5) *Hist. du ch. liturg. à Paris*, p. 78-79.
(6) Michel Brenet, *Tribune de Saint-Gervais*, année 1902, p. 126-127.
(7) Bibl. nat., Paris, lat. 369, 7211, 7461.
(8) *Tract. Correctorius* ; § *De modorum formulis*.

grand nombre de musiciens en sont venus à douter que le chant liturgique ait jamais été réglé par d'autres genres que le diatonisme rigide où il s'est figé.

Les traités de Guy sont : *Micrologus de disciplina artis musicae* (1) ; *Regulae rythmicae* (2) ; *Regulae de ignoto cantu* (3) ; une lettre au moine Michel, *De ignoto cantu* (4) ; *Tractatus correctorius* (5), qui est peut-être interpolé ; *Quomodo de arithmetica procedit musica* (6) ; *De modorum formulis* (7).

Quelques musiciens, à peu près contemporains de Guy, ou ayant vécu dans les années suivantes, ne nous apprennent rien de nouveau sur les sujets qui nous occupent. Sauf Jean Cotto (avant 1050), peut-être d'origine anglaise (8), et qui est important à consulter pour la correction de quelques chants, les autres théoriciens de cette période appartiennent aux nations germaniques : Bernon (1008 † 7 juin 1048), abbé de Reichenau ; Hermann Contract (13 juillet 1013 † 24 septembre 1054) ; Aribon le scolastique (avant 1078), qui cherche à commenter quelques « sentences obscures » de Guy et arrive parfois à les embrouiller plus encore : son traité *De musica* est un amas informe et indigeste de textes et de gloses, réunis trop souvent à tort et à travers, mais où on peut glaner quelques bonnes choses ; Guillaume de Hirsauge (1068 † 4 juillet 1091) ; et un peu plus tard, Otker de Ratisbonne (9).

Mais, si la période musicale ouverte au début du XIe siècle n'a pas produit d'autre théoricien remarquable en dehors de Guy, elle fut une admirable ère de composition : écoles françaises et allemandes rivalisèrent à l'envi, avec le roi Robert le Pieux, le pape saint Léon IX, sainte Hildegarde, pour ne citer que les premiers d'entre ces maîtres. Il semble qu'à peine l'enseignement soit-il rénové par les Odon et les Guy, que le chant liturgique se hâte de briller d'une dernière lueur : c'est une nouvelle, mais une dernière évolution. La musique mesurée et polyphonique va naître.

(1) Gerbert, II. (*Patr. Lat.*, CXLI, [illegible]). Le *Micrologus* a eu plusieurs rééditions avec commentaires ; nous citerons celles de Coussemaker, IV ; d'Hermesdorff, Trèves, 1876 (tiré à part de la *Cæcilia*) ; la traduction de Schlecht dans la *Monatshefte für Musikgeschichte*, 5e année (1868), p. 155 ; de Dom Amelli. Cf. Mgr Foucault, *Le rythme du chant grégorien d'après Guy d'Arezzo*, Paris, in-8°, 1904.

(2) Gerbert, II, [illegible] (*P. L.*, id.) ; Coussemaker, [illegible].

(3) Gerbert, *op. cit.* (*P. L. id.*).

(4) Gerbert (*P. L.*) ; Coussemaker, *op. cit.*

(5) Gerbert (*P. L.*), *op. cit.*

(6) Gerbert (*P. L.*), *op. cit.*

(7) Coussemaker, II.

(8) En s'en tenant à Trithème, *De script. ecclesiast.*, 391. Dom Kornmüller le fait vivre en Belgique ; voir article sur J. Cotton dans *Kirchenmusikalische Jahrbuch*, Ratisbonne, 1888.

(9) Tous ces auteurs sont dans Gerbert, II. (*Patr. Lat.*, CXLII, C, CLI, CLV.)

Le tonal (tonaire) de Bernon a été étudié et reproduit avec fac-similé par « un supérieur de [illegible] Constance », *Essai sur la tradition du chant ecclésiastique*, Toulouse, [illegible].

II. — *La tonalité.*

La théorie de la tonalité, plus encore que cette tonalité elle-même, a subi au cours des siècles diverses modifications qui lui ont donné, à la longue, la forme pratique actuellement en usage, mais relativement récente dans son histoire. Ce n'est en effet que vers la fin du moyen âge, et en grande partie sous l'influence des polyphonistes, que le cadre, les finales, les limites des huit tons, leur ambitus, ont été classifiés dans une forme que nous connaissons tous.

On a beau considérer, — de loin, — cette théorie comme celle de la vraie tonalité ecclésiastique, en réalité ce n'est point avec elle que les anciens compositeurs liturgiques ont pensé les mélodies recueillies dans l'antiphonaire grégorien, ou celles qu'on leur ajouta pendant longtemps encore.

Le chant chrétien, et romain en particulier, à sa formation, et dans toute sa période de développement, prit purement et simplement les divisions des gammes usitées dans la musique gréco-romaine. Comme nous l'avons dit ailleurs, il ne servirait de rien de verser dans la question Aristote et Pythagore, Aristoxène et Cléonide, mais il faut suivre les exposés des auteurs en usage dans les premiers siècles de notre ère : Alypius, Bacchius, Aristide Quintilien, et surtout Gaudence, dont le traité était toujours en usage au VIe siècle.

A cette époque, les sept espèces d'octave (1) de l'antiquité ne sont plus comptées en partant du haut de l'échelle, mais du bas. La première espèce est la mixolydienne (analogue à l'octave de *si*), la dernière l'hypodorienne, qu'on appelle aussi éolienne, locrienne, ou commune (comme l'octave de *la*). L'éolienne, cependant, se combine plutôt, en transposition, avec la phrygienne (*ré*), de telle sorte que cette dernière harmonie ne se présente plus dans l'état primitif d'une gamme mineure avec sixte majeure, mais est fréquemment mêlée avec la seconde forme, dont la sixte est mineure.

La lydienne, en *ut*, tend également, en se transposant, à échanger ses particularités avec l'hypolydienne en *fa*.

Chaque gamme, en dehors de sa finale normale, a la note importante de la *mèse* ou *tenor*, que nous appellerons plus tard *dominante* ou *note récitative*.

Ce degré joue un grand rôle par sa fréquence dans la mélodie et son importance dans la transposition.

Il est à la quinte ou à la quarte de la finale normale ; la finale elle-même est parfois suspensive, sur la tierce.

(1) Se reporter aux *Sources primitives*, IV, *la Musique gréco-romaine*, p. 33-34.

Les échelles dérivées des principales, et dont le nom commence par le préfixe *hypo*, s'étendent surtout au grave de la finale, les autres à l'aigu.

Enfin, la subdivision de la gamme était légèrement différente de notre tempérament, et donnait à l'exécution de la mélodie cette saveur piquante que nous retrouvons encore chez les Grecs, les Turcs, les Arabes, etc. Ces proportions différentes entre les tons et les demi-tons permettaient l'emploi et l'attaque d'intervalles dont nous avons dû nous déshabituer, à mesure que les progrès de la polyphonie constituaient petit à petit le tempérament (1).

Ces subdivisions étaient encore modifiées par la différence des genres : diatonique, chromatique, enharmonique.

Bien que le genre diatonique fût surtout la base de la tonalité liturgique, cependant, malgré les objections des Pères, les formes chromatiques s'introduisirent dans le chant des Églises d'Orient. En Occident, les *dieses enharmonicae* continuèrent d'être en usage jusqu'au XIe siècle : on sait que ces divisions consistaient en deux quarts de ton partageant les demi-tons naturels de chaque gamme. La division du monocorde — l'instrument d'enseignement, — suivant les trois genres, remplit la moitié des traités du moyen âge.

La suppression progressive des notes enharmoniques et d'autres notes instables du même genre se fit surtout sous l'influence de Guy d'Arezzo : elle fut encore la cause de diverses modifications mélodiques (2).

Enfin, chaque échelle, selon la pratique antique, devait, pour l'exécution, être transposée dans un diapason supposé fixe. Cette transposition portait le nom de *trope*.

Toutes ces particularités sont nécessaires à connaître, si l'on veut comprendre les définitions des anciens auteurs. Leurs textes sont parfois difficiles à entendre, si on ne tient pas compte de la pratique traditionnelle en usage de leur temps : mais ils prennent souvent le soin de nous indiquer les sources auxquelles ils puisaient ; elles nous sont toujours utiles.

∴

« Des espèces d'octave viennent les consonances appelées *modes*, qu'on nomme aussi *tropes* ou *tons* (3). »

« Il est cependant abusif d'appeler les tropes « tons » : trope vient

(1) Cette importante loi a eu des répercussions graves sur la forme de certaines mélodies, et, pour la pratique liturgique, c'est un empêchement à restituer complètement lesdites mélodies dans leurs formes primitives.

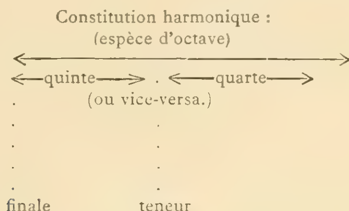
(2) Voyez les paragraphes suivants.

(3) *Ex diapason* igitur consonantiae *speciebus* existunt qui appellantur modi, quos eos *tropos* vel tonos nominant. Boëce, IV, xv.

du grec *tropos*, qui veut dire *converti* ou *conversion*, parce que chaque trope se modifie, sur les autres tropes, d'après ses règles, ses propres figures ou modes (1). »

« Les tropes sont des assemblages de tous les degrés des voix, différents par la gravité ou l'acuité. Cet assemblage est comme un corps rempli de modulations, consistant dans le rapprochement des diverses consonances (2). »

« *Le trope donc*, ou ton, *est une modification de toute la constitution harmonique*, et dont la quantité est limitée par l'accent ou *teneur* de la voix (3) » (la mèse ou dominante); ce que nous expliquerons par ce schéma :



Supposons que cette espèce d'octave, ou gamme, soit analogue à celle qu'on peut établir sur *mi* : en la transposant, pour la pratique, sur la finale *ré*, avec les deux bémols nécessités par cette « modification de la constitution harmonique », nous aurons le trope, et la nouvelle finale sera désignée comme « ton » (de transposition, sous-entendu) de la gamme ainsi transposée. L'octave ou gamme qu'on peut établir sur *mi* constituant l' « octave » dorienne : la note, le ton, sur lequel nous transposerons la finale, *ré*, sera le « ton » dorien.

On a réuni sous forme de gamme par demi-tons les degrés ou tons de transposition des diverses octaves. « Ces tropes sont quinze, mais il y en a cinq principaux, auxquels les autres adhèrent deux à deux (4) », en se servant de la mèse pour leur transposition. Nous avons le moyen de nous rendre compte du diapason fixe de la gamme des tons, telle qu'elle était fixée à l'époque dont nous nous occupons. Boèce assimile le plus grave de ces tons à la plus grande longueur du mono-

(1) Abusivum autem esse tropos tonos vocare ; tropus etiam dicitur a Graeco tropos, quod interpretatur « conversus » vel « conversio », eo quod quisque tropus convertit se a caeteris tropis ad suas regulas, et ad proprias figuras vel modos. S. Grégoire, cité par Guy.

(2) Sunt *tropi* constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. *Constitutio* vero est *plenum veluti* MODULATIONIS *corpus* ex consonantiarum coniunctione consistens. Boèce, *loc. cit.*

(3) Tonus est totius *constitutionis harmonicae differentia*, et quantitas quae in vocis accentu sive *tenore* consistit. Cassiodore, Isidore, Alcuin, Aurélien, VIII ; etc.

(4) Tropi vero sunt XV, sed principales V, quibus bini tropi adhaerent. M. Capella, etc.

corde, désigné par la lettre A, « proslambanomène » de l'échelle fixe, ou « ton hypodorien » ; cette lettre fut employée dans la notation alphabétique du monocorde, pour désigner le même ton, qui est devenu le *la* du système de solfège de Guy, d'où : « ton hypodorien » = A = *la* grave.

Nous avons donc l'ordre suivant pour la gamme des tropes :

1. Tons ou tropes :	hypodorien,	hypoiastien,	hypophrygien,	hypoéolien,	hypolydien,	DORIEN,
2. lettres :	A	—	B	C	—	D
3. notes :	*la*	*si* ♭ (la ♯)	*si*	*do*	*do* ♯ *re* ♭	*re*

1.	IASTIEN,	PHRYGIEN,	EOLIEN,	LYDIEN,	mixolydien ou hyperdorien,	hyperiastien,
2.	—	E	F	—	G	—
3.	*mi* ♭	*mi*	*fa*	*fa* ♯	*sol*	*sol* ♯

1.	hyperphrygien,	hyperéolien,	hyperlydien.
2.	H (a)	*I* (♭)	I (b)
3.	*la*	*si* ♭	*si* ♯

« Le ton hypodorien est de tous celui qui sonne le plus gravement, à cause de quoi il est aussi appelé *inférieur* ; l'hyperlydien est le plus aigu, dépassant de sept tons l'hypodorien le plus grave de tous » (1).

Au IXe siècle, on commença à simplifier la gamme des tropes, en n'en conservant que les tons naturels de l'échelle fixe ; alors *C* (*do*) fut appelé hypolydien, et *F* (*fa*) lydien ; en même temps, à partir du *la*, on désigna les sons en prenant simplement le nom du ton original à l'octave duquel ils sont placés (2), soit :

hypodorien	hypophrygien	hypolydien
(à l'octave)	(id.)	(id.)
H (a	I (b)	K (c)
la	*si*	*do*

et on ajouta enfin le terme « hypermixolydien » pour désigner *L* (d, *ré*) ; Aurélien se sert de ces vocables en exposant la transposition des tons.

En combinant la gamme des tropes avec la transposition des échelles d'octave qui s'y rapportent, nous obtenons donc un « corps plein de modulations » produites par ce que nous nommons maintenant dièzes et bémols, et que le langage technique de l'antiquité et du haut moyen âge désignait simplement en indiquant l'intervalle, le nombre de tons et de demi-tons qui séparait ces divisions d'un son donné, comme :

« Le ton lydien précède l'éolien d'un demi-ton ; le phrygien, d'un ton ; l'iastien, d'un ton et demi ; le dorien, de deux tons ; l'hypolydien,

(1) Cassiodore, Isidore.

(2) Cet usage était aussi celui des Byzantins ; cf. notre ***Paléographie musicale byzantine*** (*Catalogue des manuscrits de Mus. byz.*), Leipzig, 190[illegible].

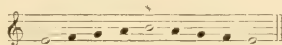
de deux tons et demi, ou une quarte ; l'hypoéolien, de trois tons ; l'hypophrygien, de trois tons et demi, ou une quinte ; l'hypoiastien, de quatre tons ; l'hypodorien, de quatre tons et demi (1). »

Si les échelles d'octave désignées par les musiciens antiques avaient toutes été en usage dans les chants liturgiques, avec l'accent de la « teneur » (dominante) sur les mêmes degrés, rien ne serait plus aisé que de transposer ces échelles, d'après leur constitution, dans la gamme des tropes. Mais, outre que toutes ces échelles n'étaient pas en usage, la « teneur » de certaines a été changée au moment de la constitution de notre musique chrétienne, et même après la fixation de l'antiphonaire.

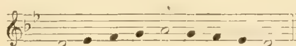
Cependant, les principales des échelles les plus usitées chez les anciens ont été conservées avec leurs particularités les plus importantes, et s'adaptent merveilleusement à la pratique et à la théorie antiques. Étudions-les succinctement dans leur contexture harmonique et leur transposition (2).

Échelles Doriennes.

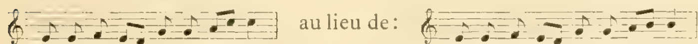
Le *dorien normal* est constitué par une échelle dont les demi-tons sont entre le 1er et le 2e, le 6e et le 7e degré ; la mèse ou teneur (dominante) est à la quinte. Il est exactement reproduit dans la gamme liturgique nommée deuterus authente ou 3e ton (3).



La transposition doit s'en opérer sur le « ton » du même nom ou *ré*, qui place la teneur sur *la*.



On employait souvent dans cette échelle les quarts de ton enharmoniques ; au moment de la suppression des divisions anciennes de la gamme, on mit la teneur sur la sixte, et, en certaines formules mélodiques où la teneur primitive revenait avec insistance, on modifia cette note :



Échelle modifiée :

ou, en transposition :

(1) Cassiodore, Aurélien.

(2) On pourra, pour avoir des exemples nombreux de chacun de ces genres, se reporter à notre *Cours théorique et pratique*, livre II, *Tonaire*.

(3) Voir plus loin l'explication de ces termes.

Au point de vue moderne, ces gammes se présentent avec une forme principale qualifiée par certains musicistes : « mineur inverse ». Elles commencent en effet sur une tierce mineure disposée par un demi-ton et un ton, c'est-à-dire l'inverse du mode mineur ordinaire. La forme secondaire, plus récente, donne au contraire l'impression fréquente d'un mode majeur (*do*) finissant sur la tierce, ou même d'un mineur (*la*) finissant sur la dominante (harmonique) grave.

Les mélodies doriennes contiennent assez souvent une modulation dont le *si* ♭ est la marque.

Échelles dérivées. — Le *dorien relâché* a la dominante sur la quarte ; en plaçant cette note sur le même son que celle de la gamme type transposée, on a :



Cette gamme est celle d'un certain nombre de chants du deuterus plagal ou 4e ton, tels que le *Te Deum*, dans lesquels le *si* naturel est habituellement employé. Elle est donc exécutée telle qu'elle est notée, puisque la mèse « adhère » avec la mèse de la transposition du trope primitif.

Dans les pièces de ce mode, l'impression harmonique du *mi* mineur inverse alterne avec celle d'une gamme mineure (*la*) terminée sur la dominante (harmonique) grave.

Le *dorien intense* a la même contexture harmonique que le normal, mais il se termine sur la tierce :

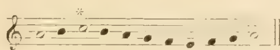


Quelques mélodies de cette gamme ont été rangées dans le tetrardus authente ou 8e ton ; comme dans le dorien normal, la mèse ou dominante a été élevée d'un degré, et certaines formules mélodiques modifiées en conséquence. On peut cependant citer l'introït *Victricem*, au jeudi de Pâques (1), comme ayant conservé, en ce qui concerne l'antienne proprement dite, le *si* primitif ; mais la teneur du psaume est haussée à l'*ut*, suivant l'usage psalmodique constant depuis le XIe siècle. Échelle modifiée :



(1) *Liber Gradualis*, [illegible] édition, p. [illegible]

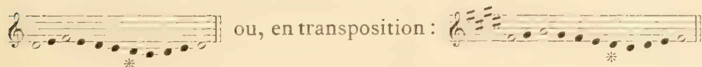
L'*hypodorien* correspond, dans le chant liturgique, à l'échelle du protus plagal ou 2e ton, dont la dominante est à la tierce :



En transposant cette dominante d'après la mèse du ton dorien, nous obtenons :



Dans les livres liturgiques *actuels*, cette gamme, au lieu d'être notée en *la*, est notée en *ré*. *La* est bien l'octave primitive : en dehors de la contexture harmonique de l'hypodorien, nous donnerons plus loin d'autres preuves que c'est bien là la tonalité authentique pour les chants les plus anciens de ce ton. Vers le xe siècle, sa notation en *ré* ayant commencé à prévaloir, les pièces nouvellement composées eurent un degré différent :



Sous l'une ou l'autre forme, ces gammes donnent l'impression d'un mode mineur.

Les différentes formes modales apparentées au dorien se rencontrent dans tous les genres de chant, *excepté les répons graduels*, où elles sont presque inusitées. L'hypodorien (protus plagal) ne se rencontre presque pas dans les antiennes primitives du psautier. Il est plus fréquent dans les offices de l'Avent.

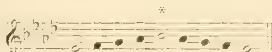
Échelles Iastiennes.

Avec les échelles doriennes, les échelles iastiennes sont les plus usitées.

L'*iastien normal* est analogue à une gamme majeure sans sensible, et sa teneur est à la quinte ; c'est la gamme du tetrardus authente ou 7e ton :



La transposition s'opère sur le trope du même ton, avec la finale sur *mi*♭, et la dominante sur *si*♭ :

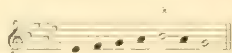


Échelles dérivées. — L'*iastien relâché* a la dominante sur la quarte : en plaçant cette note sur la transposition du trope type, on a :



C'est la gamme de la presque totalité des chants du tetrardus plagal ou 8e ton. Forme harmonique : gamme majeure terminée sur la dominante (harmonique) grave.

L'*iastien intense* a la même contexture harmonique que le normal, mais se termine sur la tierce ; sa transposition est donc :



C'est la gamme de la plus importante partie des mélodies du deuterus plagal ou 4e ton ; dans les livres liturgiques, certaines de ces pièces sont notées dans le même *ambitus* que le 7e, d'autres sont en *mi*, mais la présence presque constante du *si*♭ indique alors un changement de degré :



On remarquera que nous plaçons la dominante de cette échelle à la tierce de la finale : c'est en effet la véritable, puisque c'est celle de l'échelle normale. Les mélodies font entendre cette note plus souvent que les autres : dans la psalmodie, il est vrai, on prend la dominante sur la quarte, mais cet usage a commencé seulement au cours du IXe siècle. Aurélien est formel sur ce point, et cite tout un groupe d'antiennes de ce mode sur lesquelles on ne peut avoir aucun doute quant à la place de la teneur :

« Il y a une quatrième division [du plagal du deuterus] pour les versets, qui se fait seulement en deux antiennes, et non en plusieurs, savoir : l'antienne *Habitabit in tabernaculo tuo* et l'antienne *Sanctis qui in terra sunt eius.* Malgré que les anciens voulaient suivre en beaucoup d'antiennes cette modulation du verset, comme en celle-ci : *Omnes gentes quascumque fecisti*, et cette autre : *Omnis terra adoret te*, cependant beaucoup de modernes n'agissent ainsi qu'en les deux susdites, et pas plus. Le verset de ces antiennes est donc entièrement baissé, et l'accent de la voix est plus grave », c'est-à-dire qu'au lieu d'être récité à la quarte, comme dans les autres variétés du même ton, il l'est à la tierce. La teneur, « l'accent de la voix », est baissée.

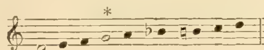
On remarquera que les mélodies iastiennes, soit normales, soit relâ-

chées, soit intenses, aiment à faire des cadences intermédiaires en hypolydien (*fa*), c'est-à-dire sur le degré au-dessous de la finale normale (*sol*). Cette alternance de l'harmonie de *fa* avec celle de *sol*, déjà usitée à l'époque classique de l'antiquité, se retrouve dans tous les chants liturgiques anciens de ces gammes. La filiation est donc indéniable.

Comme les échelles doriennes, les divers types iastiens sont fréquents en toute espèce de chants, *excepté les répons-graduels.*

ÉCHELLES PHRYGIENNES.

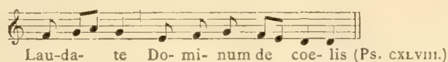
Nous avons déjà dit comment l'antique échelle phrygienne, — gamme mineure avec sixte majeure, — s'était mêlée avec l'éolienne, — gamme mineure avec sixte mineure. Ce double mode est représenté par le protus authente ou 1er ton liturgique :



La mèse de l'échelle phrygienne-éolienne se faisait sur la quarte (*sol ;* en transposition *la*). Dans les chants les plus anciens de la liturgie, c'est en effet cette note qui est la véritable dominante, et sert de préférence pour les repos intermédiaires, aussi bien chez les Orientaux et les Grecs qu'à Milan ou à Rome.

Dans les antiennes du psautier romain, c'est la forme préférée :





Dans les antiennes, plus développées, des antiques offices du « Commun » actuel des saints, cette quarte joue aussi un rôle important (1).

Dans le chant milanais, un grand nombre d'antiennes ont conservé cette teneur primitive pour les versets psalmiques (2), et il est infiniment probable qu'il en a été ainsi à Rome primitivement.

Mais, à une époque fort ancienne, on pratiquait déjà cette teneur de la psalmodie sur la quinte, à en juger par les plus anciens documents qui concernent le chant romain.

En particulier, l'importance du rôle de la quinte en ce mode apparaît

(1) Voyez le type *Qui me confessus fuerit*, des vêpres d'un martyr. *L'hirmos et la strophe*, p. 63.

(2) On en trouvera des exemples fréquents en feuilletant un antiphonaire ambrosien, comme celui publié par la *Paléogr. music.*, t. VI. Cf. Dom Gatard, *Ambrosien (Chant)*, dans *Dictionn. d'arch. chr. et de liturgie.*

dans les antiennes et les répons des offices de l'Avent : nous avons déjà conclu, avec M. Gevaërt, que ces offices avaient pu être centonisés environ au dernier quart du VI[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque de saint Grégoire le Grand (1). On pourrait donc fixer le même siècle comme le temps où cette seconde forme modale s'est accomplie. En même temps, la teneur psalmodique dut être également haussée à la place qu'elle occupe encore.

Il faut noter que dans le chant ambrosien de Milan, des antiennes ayant le verset tantôt à la quarte, tantôt à la quinte, suivant leur forme modale, les premières paraissent les plus anciennes.

L'exécution de l'échelle phrygienne se fait en *mi*, ton phrygien, avec la dominante primitive en *la*, et l'autre en *si* :

Échelles dérivées. — Nous ne parlerons pas d'échelle relâchée, puisqu'aussi bien le mode, dans son état premier, a la dominante sur la quarte, tout en donnant à la tierce un rôle harmonique assez important.

Le principal dérivé est l'*hypophrygien*, avec la finale sur cette même quarte. Étendue de l'hypophrygien :

Mais il est infiniment probable que le troisième degré au-dessus de la finale était abaissé d'un demi-ton (*si* ♭), et que cette note était la dominante.

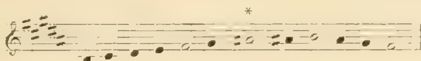
Dans le chant latin, cette échelle se reconnaît dans un certain nombre de mélodies (surtout au temps de Noël), classées dans le tetrardus plagal ou 8[e] ton. On les reconnaît précisément, et on les distingue des autres chants de cette classe appartenant à l'échelle iastienne, en ce que le *si* ♭ y est fréquent, avec l'emploi de formes les rapprochant de l'échelle phrygienne-éolienne (*ré-fa-la*). Même lorsque le *si* ♭ n'apparait pas, on peut classer la mélodie dans le mode hypophrygien quand ces formes sont employées. Citons ici, pour la fête de Noël, les antiennes *Orietur* (vigile, à *Benedictus*) ; *Scitote* et *Cum ortus* (premières vêpres) ; *Parvulus* et *Gloria*, à Laudes ; les introïts *Lux fulgebit* (messe de l'aurore), et *Dum medium* (dans l'octave) ; etc. On remarquera que le *si* naturel, dans ces mélodies, n'est employé qu'en forme de broderie, surtout dans les passages en *la*. Nous pensons donc que la

(1) Voyez *L'École romaine*, I, page [illegible].

psalmodie primitive a pu se faire, dans ces chants, sur *si* ♭ au lieu de *do* : cependant, aucun document ne nous renseigne sur ce point.

On notera avec intérêt qu'un certain nombre de pièces liturgiques écrites actuellement sur la finale *ré* se présentent dans les manuscrits, au moins les plus anciens qui soient sur lignes, en *sol* avec le *si* ♭. Nous pouvons citer l'*Agnus Dei* solennel (1), que nous avons trouvé ainsi noté en divers manuscrits, tels que : Bibl. nat., Paris, latin 1134, f° 105v ; Arsenal, Paris, 110, f° 264, etc. ; et l'hymne *Christe redemptor omnium* (2).

En transposant cette échelle soit d'après l'ancienne dominante, soit d'après la teneur en usage, toute l'octave que parcourt le chant est régulièrement placée dans l'octave du trope hypophrygien (*si*).



Un certain nombre de ces chants a pu s'échanger avec ceux de l'hypodorien, pour lequel nous avons à peu près la même transposition.

S'il y a des pièces de l'échelle phrygienne intense, c'est-à-dire avec finale sur la tierce, elles sont trop rares pour être utilement reconnaissables et profitables à l'étude.

Nous ferons sur les diverses échelles du genre phrygien la même remarque que précédemment : on les trouve dans toute espèce de chant, *excepté les répons-graduels*, où elles sont très rares.

Échelles Lydiennes

Le *lydien normal* (*do*) et pur n'existe pour ainsi dire pas dans les chants liturgiques les plus anciens que nous ayons. Au grand profit de la musique et de l'art, ses caractéristiques se sont mêlées à celles de l'*hypolydien* (*fa*). Nous entrevoyons quelques-unes des causes ou des manières d'être de cette pénétration dans les chants liturgiques.

L'une est que le trope lydien, ou ton de transposition de l'octave lydienne, est *fa*, base même du mode hypolydien ; la parenté est telle entre la gamme d'*ut* et celle de *fa* (avec *si* ♮), que le mélange s'explique fort bien : il a quelque chose de semblable à celui des octaves phrygienne et éolienne sur les mêmes degrés.

Dans le chant romain, cette *modalité* est surtout celle des *répons-graduels*, le plus ancien genre de chant de la liturgie, hérité de la Synagogue : or, *c'est aussi le mode le plus fréquent* dans la tradition ancienne

(1) *Ordinarium missae*, édit. Vatic., p. 10 ; édit. de Paris, p. 11.
(2) *Rassegna gregoriana*, 1905, col. 191, article signé Y. D.

des *tamim*, dont le *hasan* développe le chant vocalisé dans les mêmes conditions (1).

La codification des mélodies liturgiques chrétiennes s'est faite sur les bases théoriques de la musique gréco-romaine, mais avec les formules sorties du chant juif.

Enfin, une autre raison se rattache très probablement à la constitution même de l'antiphonaire grégorien.

Dans le rit ambrosien de Milan, les *psalmelli* correspondant à nos graduels sont écrits, répons et versets, soit en *ut* (lydien), soit en *fa* (hypolydien); la tessiture des diverses parties du chant est la même, par exemple *ut-sol* ou *ut-la* pour la première espèce modale, le pur lydien antique, avec la teneur sur la quinte; *ut-ut* pour la seconde espèce, avec teneur fictive sur la tierce *la* alternant avec les récitations sur la finale.

Dans le grégorien, au contraire, soit les mêmes chants (avec la version romaine), soit les mélodies analogues, se présentent presque toujours ainsi : le répons, chant du chœur, en *fa*, ambitus *ut-ut*, teneur *la*; le verset du soliste, *sol-sol*, avec teneur fictive sur *mi* et cadences sur *ut*, puis conclusion qui ramène en *fa*. C'est donc, vis-à-vis de l'ambrosien, l'élévation d'une quinte de la partie réservée au soliste. Dès lors, il est explicable que les particularités de la gamme d'*ut* soient passées à celles de *fa*, et *vice versa*.

Nous avons déjà donné des exemples de ces remarquables modifications (2), on pourrait en donner plusieurs autres.

On conçoit que les chants romains de ce genre n'aient besoin d'aucune transposition. Le répons du chœur, avec sa descente une quarte au-dessous de la finale, est lui-même un hypolydien primitif; le verset est un lydien qui s'exécute dans le ton de l'hypolydien et épouse les particularités de son trope; il est destiné à faire valoir la voix du baryton ou du ténor qui doit l'exécuter.

Ces modalités sont peu usitées en d'autres chants. On remarquera avec curiosité que les pièces qui, par leur étendue et leur contexture harmonique, donnent l'impression du lydien normal, c'est-à-dire avec teneur sur la quinte, sont écrites en *fa* (c'est-à-dire en hypolydien), tritus authente ou 5e ton; celles, au contraire, qui ont la contexture d'un hypolydien, sont écrites en *ut*, ou en *fa* avec un *si* ♭ presque constant, tritus plagal ou 6e ton.

L'exécution de ces autres pièces peut se faire sur une base donnée par Aurélien, qui transpose uniformément les authentes dans la quinte comprise entre le ton dorien et le ton hypodorien (à l'octave), c'est-à-

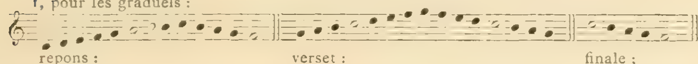
(1) Voyez le *Chant de la Synagogue*, page [illegible].

(2) *Cours théorique et pratique*, pages 144-145.

dire avec *ré* pour finale, et *la* comme dominante. Les chants du tritus plagal, en prenant leur teneur *la* à l'unisson du mode type, s'exécuteront donc en *fa*, ton dans lequel ils sont du reste très souvent écrits dans les livres liturgiques.

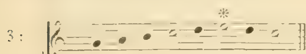
Nous avons ainsi affaire aux trois variétés suivantes :

1, pour les graduels :



aucune transposition.





exécution en *fa*, comme la seconde forme de cette variété:



Échelles dérivées. — *L'hypolydien intense* se rencontre assez souvent, dans les offertoires surtout, et aussi *dans les graduels* ; il se présente sous forme de mélodies dont la finale est notée *la*, la teneur *do*, et qui emploient souvent le thème modal *la fa la do*.

Il est rattaché au protus plagal ou 2e ton, à cause du rapport de la finale à la teneur et aux autres bonnes notes de cette échelle. La transposition est la même que pour le mode normal (n° 2 ci-dessus) ; la finale transposée se trouve donc *fa* ♯, comme celle du protus plagal déjà vu.



C'est, avec l'échelle précédente, *la plus usitée dans le chant de la Synagogue.*

*
* *

Telle est l'exposition la plus nette que nous puissions faire de la modalité grégorienne originale ; telle est la connaissance qu'il faut en avoir si l'on désire arriver à sa claire compréhension, au lieu de se contenter de la classification pratique des *huit tons psalmodiques*, et des impressions vagues qu'elle peut nous procurer.

L'origine musicale de cette classification est remarquable dans sa simplicité. Au lieu d'être basé sur des formes modales, des contextures harmoniques, qui s'adressent plutôt au compositeur ou au critique, le système des huit tons range les mélodies d'après leur finale et leur teneur.

Aussi, pour une même finale, peut-on relever plusieurs formes harmoniques dont le chanteur praticien n'a pas à se préoccuper. Toutefois, pour chacun des huit tons, il est une forme harmonique qui l'emporte sur les autres.

Une grave erreur, trop répandue, est de croire que ce système fut, à l'origine, applicable à tous les chants liturgiques : l'habitude, il est vrai, en a consacré la pratique, encore que les huit tons ne fussent d'abord usités qu'avec la psalmodie des antiennes et des répons ordinaires. Dans la première moitié du IXe siècle, on n'avait pas encore songé à appliquer la classification des huit tons à d'autres chants que les précédents ; preuve suffisante, il nous semble, que les anciennes formes d'octave comptaient seules : les auteurs, du reste, connaissent jusqu'à ce temps l'usage des tropes de transposition.

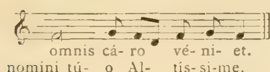
A chacun de ces tons correspondent des *formules mélodiques* dont l'emploi est rigoureusement suivi dans la liturgie, pour les versets des antiennes ordinaires, ceux des antiennes plus solennelles de l'introït, de la communion, ceux des répons. Le chantre doit posséder toutes ces formules, plus ou moins différentes suivant les genres de chant, mais roulant toutes sur la teneur. Aurélien, les *Instituta Patrum*, la *Commemoratio brevis*, nous donnent ces formules et les procédés d'adaptation des paroles ; ces procédés, nous l'avons déjà dit, se divisent en deux genres, le genre métrique et le genre rythmique. Dans le premier, on adapte les paroles aux notes et groupes de notes des cadences, sans modifier la mélodie à cause de l'accent ; c'est le cas de *presque* (1) toutes les formules psalmodiques solennelles (2). Des manuscrits de chant postérieurs, mais anciens, appliquent la même règle à toutes ces formules ; ceux qui sont moins anciens en exceptent souvent le sixième ton ; c'est là, croyons-nous, le retour à la pratique plus ancienne visée par les *Instituta*. Cette formule du sixième ton contient en effet, *seule*, une cadence où l'avant-dernière note porte un accent mélodique nettement marqué :



On se rend compte que le phrasé du chant est infiniment plus facile avec l'accent tonique du dernier mot placé sur cette note, que de dire en accentuant la précédente :

(1) *Fere communiter tenemus*, disent les *Instituta*.

(2) Quant à vouloir se servir des règles de ces tons pour le chant ordinaire des psaumes usité à vêpres ou dans un autre office du même genre, il n'y faut pas songer. Les auteurs que nous avons cités ne parlent uniquement que des tons solennels, réservés maintenant à l'introït, mais qui servaient aussi autrefois pour les psaumes ordinaires des offices solennels. Quant à nos tons généralement suivis, on en ignore l'origine, et les plus anciens tonaires qui les donnent ne remontent qu'au XIIe siècle, avec leurs règles rythmiques, cadences rompues, etc.



Ou nous nous trompons fort, ou c'est là précisément un des cas amenés par la vicieuse et très ancienne accentuation de *i* pénultième. (Voyez plus loin, *Rythmique*, pages 177-178, note.)

L'origine historique du système des huit tons est obscure. Le plus ancien auteur qui en détaille les « différences » est Aurélien, et il en fait remonter l'origine aux Grecs, c'est-à-dire aux Byzantins. Avant lui, un court fragment, attribué à Alcuin, nous en donne un exposé succinct (VIIIe siècle).

Dans tous les manuscrits du chant grégorien, c'est la même doctrine qui prévaut : et nous voyons par Aurélien combien on était minutieux dans l'observation des règles des finales, des différences, etc. ; l'écrit de cet auteur montre suffisamment qu'il s'agit là d'un enseignement depuis longtemps traditionnel, et il note comment on modifie de son temps certaines teneurs, ou comment on invente des tons nouveaux (1).

En établissant la statistique de l'emploi des huit tons dans les antiennes, nous arriverons à des résultats extrêmement suggestifs et curieux.

Ainsi, Pâques et Pentecôte, fêtes cardinales et primordiales de l'année liturgique, n'ont pas de chants d'antiennes et de répons (jour et octave) sur les huit tons : Pâques n'en a pas du 2e, du 5e et du 6e ; la Pentecôte n'en a ni du 4e, ni du 5e. L'office de saint Jean-Baptiste, également l'un des plus anciens, n'a presque que des chants du 7e et du 8e ton (les trois quarts) et n'en a pas du tout du 5e, ton qui reste d'un emploi très rare même dans les offices moins anciens.

L'office d'un confesseur pontife, que beaucoup de raisons nous induisent, d'accord avec d'autres liturgistes, à considérer comme l'office romain primitif de saint Pierre (2), n'a pas, pour l'office, de chants du 5e et du 6e ton ; l'office des vierges, composé originairement pour une des deux grandes fêtes de vierges romaines, n'a pas, malgré des additions postérieures, d'antiennes et de répons du 6e ton. Dans l'office de l'Ascension, qui peut dater du Ve siècle, on ne trouve encore qu'un

(1) Existere etenim nonnulli cantores, qui quasdam esse antiphonas, quae nulli earum regulae possent aptari, asseruerunt. Unde pius Augustus avus vester Carolus paterque totius orbis, quatuor augere iussit... Et quia gloriabuntur Graeci, sub ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum... Qui tamen toni modernis temporibus inventi,... tamen semper ad priores octo eorum revertitur modulatio ; c. VIII. Quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione nescio sub quo neophyto coniungere tono ; c. XVI, prope finem. Cf. l'autre texte plus haut cité à propos de la teneur du verset de certaines antiennes en *si*.

(2) Voir plus loin *Développement et fixation du répertoire romain*, ch. I, III.

répons du 1er ton et une courte antienne du 5e. Par contre, dans les offices de Noël et de son octave, qui ont été remaniés dans la forme où nous les présentent les manuscrits grégoriens, il y a des chants de tous les tons, à peu près dans une égale proportion, sauf pour le 7e et le 8e, bien plus nombreux que les autres.

Enfin, dans les offices de l'Avent, qu'on fait remonter au temps de saint Grégoire, et dans celui de la Dédicace, postérieur de trois ans à la mort de ce pontife, tous les tons sont employés. On peut également remarquer que dans les offices de l'Avent, le 2e et le 5e ton, et dans l'office des morts, le 2e, commencent à être beaucoup plus employés.

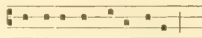
Il semble donc que ce soit la codification de l'antiphonaire grégorien qui ait mis le sceau au système des huit tons : disons, d'une façon large, qu'il a pu être établi dans la seconde moitié du VIe siècle. Il n'est pas impossible d'en trouver une trace musicale fort importante dans les offices de l'Avent déjà cités ; en effet, chose qui n'existe pas dans les offices de caractère plus ancien, *on y rencontre* assez fréquemment, *en forme de cadence intérieure, la formule même* des cadences *des versets psalmiques* (différences) pour le ton qui s'y rapporte. Citons :

1er dimanche de l'Avent, 2e antienne, 8e ton :



Jucundare, fí- li-a Si- on.

» 3e antienne, 5e ton :



Ecce Dominus, ... et e-rit in di-e illa

1er lundi, à *Magnificat*, 1er ton, différence *a* :



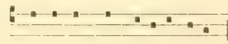
Leva Jerusalem....... potenti-am regis :

1er mercredi, à *Benedictus*, 2e ton :



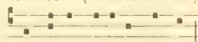
De Sion exibit lex.

2e dimanche, 5e antienne, 3e ton, différence *g* :



Ecce Dominus noster cum virtu-te veni-et.

Jeudi de la troisième semaine, 5e antienne, 3e ton, différence *b* (et intonation) :



Dominus legi-fer noster.

Vendredi, à *Benedictus*, 1er ton, différence *f* :



Ex quo facta est..... infans in utero

Mardi de la quatrième semaine, à *Benedictus*, 2e ton :



Consurge, consurge.

De tels rapprochements, dans une série d'offices d'une seule tenue, on ne peut tirer que deux conclusions : 1° ou les huit tons venaient d'être constitués, puisqu'on a employé dans ces compositions leurs formules caractéristiques ; 2° ou les huit tons ont été établis concurremment avec cette série d'antiennes. D'une façon comme de l'autre, ils ne sauraient lui être postérieurs, et le système en a dû être donc mis en usage vers la fin du VIe siècle, c'est-à-dire à l'époque même de saint Grégoire le Grand (1).

En même temps, comme les formules des huit tons ne s'appliquent aucunement à ces offices à l'exclusion de tous autres, mais s'étendent, au contraire, à tous les offices, et sont chantées avec les mélodies plus anciennes composées parfois d'après une forme harmonique différente, il faut aussi convenir que cette organisation et cet agencement des formules psalmodiques à des antiennes préexistantes ont été contemporains des autres faits musicaux qu'on vient de décrire ; ils n'ont pu leur être antérieurs, puisque les anciens offices n'ont pas été composés d'après le système des huit tons ; ils ne peuvent leur être postérieurs, puisque les nouveaux offices emploient, eux, ce nouveau système : c'est donc la codification de l'antiphonaire que nous touchons du doigt, et c'est encore à l'époque de saint Grégoire qu'il faut la placer.

Passons maintenant à la théorie du système :

« Le musicien doit savoir que la musique est renfermée en huit tons, avec lesquels, comme par une sorte de ciment, toute modulation paraît former une agrégation (2). »

Le ton est défini comme l'a été plus haut le trope : « une modification de toute la constitution harmonique, limitée par un accent de la voix nommé teneur.

(1) Dans l'office de la Dédicace, d'un style à peu près semblable, et presque contemporain, nous trouvons pareillement aux nocturnes, dans une antienne du 6e ton, la cadence psalmodique :



Ædificavit..... Domino De-o.

(2) Octo tonis in musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio, quasi quodam glutino, sibi adhaerere videtur. Tonus definitur ita : tonus est totius constitutionis harmonicae differentia, et quantitas quae in vocis accentu sive tenore consistit.

Nomina autem eorum apud nos usitata, ex auctoritate atque ordine sumpsere principia : nam *quatuor* eorum AUTHENTICI vocantur ; ad principium eorum sonus refertur, eo quod aliis quatuor quidam ducatus et magisterium ab eis praebeatur. Unde et primi altiores, secundi inferiores.

Authenticum graeca lingua, auctorem, sive magistrum, dicimus. Primus autem *protus* vocatur, (id est primus). Secundus autem *deuterus* (deuteros autem, eadem graeca lingua, secundarius vocatur). Tertius *tritus* dicitur (qui similiter, eo quod sit tertius in ordine, triti nuncupatur nomine). Quartus *tetrarchius*, eodem, quo caeteri, modo, ab ordine suum vocabulum sumpsit, quia videlicet quartum principatus locum obtinet (tetra enim Graeci quatuor dicunt).

PLAGII autem coniuncte dicuntur alii *quatuor ;* quod nomine significare dicitur pars sive inferiores eorum : quia videlicet quatuor quaedam partes sunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt ; et inferiores, quia sonus eorum pressior est, quam superiorum. Alcuin (?), *De octo tonis.*

« Leurs noms, tels qu'ils sont parmi nous usités, prennent leur origine de leur autorité et de leur ordre : quatre d'entre eux sont en effet nommés *authentes ;* à leur primauté se rapporte tout autre son [illegible] (1), parce qu'ils sont comme les chefs et les maîtres des quatre autres. D'où les premiers sont plus élevés, les seconds inférieurs. Authente, en grec, veut dire auteur, ou maître. Le premier est appelé *protus* (c'est-à-dire : premier) ; le second *deuterus* (deuteros, en grec, veut dire : second) : le troisième est appelé *tritus* (pareillement, parce qu'il est troisième en ordre, il a reçu le nom de tritos) ; le quatrième, *tetrarchius* », ou mieux, d'après les autres auteurs, *tetrardus*, « prend son vocable de sa place, de la même manière que les autres, puisqu'il obtient en effet le quatrième rang d'autorité (du grec *tetra*, quatre).

« Les quatre autres ensemble sont appelés *plagaux* : on dit que ce nom signifie *partie* ou *inférieur* ; en effet, ces quatre sont des parties des autres, car ils ne s'éloignent pas en tout d'eux, et inférieurs, car leur son est plus grave que celui des précédents » (2).

Cette définition est, en elle-même, assez amusante, mais fort vague : elle s'arrête ici, mais elle suffit pour nous montrer que l'auteur a eu affaire à un original grec, dont il n'a été peut-être que le traducteur, ou l'adaptateur. En comparant, de plus, ce tableau des tons à la théorie byzantine aussi bien qu'à la vieille tradition antique, on se rend très clairement compte que le sens où il faut comprendre « inférieur » vis-à-vis de « supérieur » n'est point du tout en rapport avec l'acuité ou la gravité relative des sons, mais dans le sens de principal à dérivé : πλάγιος, du reste, terme dont les Byzantins se servent pour désigner les plagaux, a le sens d'« oblique » ou « dérivé ». Les anciens raisonnaient d'une façon analogue en qualifiant certaines espèces d'octaves d'*hypo* des autres, les primitives.

Dans la théorie et la pratique byzantines, on peut très justement remarquer que les plagaux ne sont pas du tout au-dessous des authentes, mais leurs simples dérivés harmoniques, et quelquefois plus aigus qu'eux.

Cependant, en quoi le son des plagaux est-il plus grave ? en ce que les mélodies de ces tons dépassent leur finale au grave, tandis que les autres s'étendent à l'aigu (3).

« Il faut savoir que le [trope] dorien est principalement gouverné par

(1) [illegible]

(2) *Id.*

(3) Sur la tonalité byzantine et les problèmes qu'elle soulève, on pourra consulter Bourgault-D[illegible] [illegible] ; P. H. Gaisser, *Le système* [illegible]

le *protus*, de même le phrygien par le *deuterus*, le lydien par le *tritus*, le mixolydien par le *tetrardus* (1) », ce qui veut dire : les mélodies qui se rapportent au protus ont leur finale sur le ton dorien (ou *ré*), celles du deuterus sur le phrygien (ou *mi*), celles du tritus sur le lydien (ou *fa*), celles du tetrardus sur le mixolydien (ou *sol*); la même expression se retrouve dans les anciens traités byzantins, avec ce sens très précis.

« Leurs plagaux *ne font pour ainsi dire que* TOUCHER CES SONS de telle sorte que le plagal du protus touche le protus, celui du deuterus le deuterus, etc. Ces plagaux eux-mêmes dépassent les limites de ces sons, et parcourent à volonté toute l'espèce d'octave qui prend sa base à la partie grave » (2), et se termine sur la teneur ou dominante des authentes.

Ces paroles sont donc bien claires, et, sans doute possible, n'ont jamais pu signifier que les plagaux ont la même base harmonique que les authentes, et leurs finales sur la même note, (comme une nouvelle théorie a commencé à l'enseigner au x[e] siècle, se perpétuant jusqu'à nos jours, en se substituant progressivement à l'ancienne), puisqu'ils ne font *que toucher* leur son final.

Il en faut conclure que si le protus authente a pour octave celle du ton dorien, ou *ré*, et ce degré pour finale, son plagal est compris dans celle de *la*, puisqu'il ne touche le *ré* qu'en passant ; le deuterus authente dans celle de *mi*, et son plagal dans celle de *si* ; le tritus authente dans celle de *fa*, et son plagal dans celle de *do*. Cependant, tetrardus authente et plagal ont toujours été écrits sur *sol*.

Cette classification des huit tons se rattache donc aux échelles d'octave anciennes de la façon suivante :

Tons :	Finales :		Espèces d'octave :
1. (3) Protus authente,	ton dorien	(*ré*)	phrygienne — (éolienne transposée)
2. » plagal (4),	ton hypodorien	(*la*)	hypodorienne — (hypolydienne intense)
3. Deuterus authente,	ton phrygien	(*mi*)	dorienne normale
4. Deuterus plagal, 1°	ton phrygien	(*mi*)	dorienne relâchée
» plagal, 2°	ton hypophrygien	(*si*)	iastienne intense — (mixolydienne)

(1) Sciendum est quod dorius maxime proto regitur, similiter phrygius deutero, lydius trito, mixolydius tetrardo. Pseudo-Hucbald, *De tonis*. Gerbert, I, p. 129 et s.

(2) *Quos sonos* in quibusdam cantilenis suae *plagae quodammodo* TANGENDO LIBANT, ut plaga proti tangat protum, deuteri deuterum, triti tritum, tetrardi tetrardum. Ipsae plagae eorum sonorum limitis ad placidum *transcendunt*, ac *species diapason*, quas *ex graviore parte* INCHOAVERANT, prout libuerit, percurrunt. *Id.*, *loc. cit.*

(3) Les numéros d'ordre que nous mettons ici ont prévalu. Nous disons donc dans la pratique : 3[e] ton, au lieu de « deuterus authente ». Quant à la manière de désigner les modes par le nom du ton sur lequel ils prennent leur finale, elle ne s'est introduite que petit à petit, et a surtout été en usage chez les contrepointistes primitifs, d'où elle a passé dans les traités de plain-chant modernes, qui ont à tort confondu ces tons avec les espèces d'octave du même nom.

(4) Les auteurs anciens disent : *plagius*, *plagis*, ou *plaga proti*, c'est-à-dire *plagal du protus*. Aussi avons-nous vu avec étonnement, au tome VIII de la *Paléogr. music.*, la table donner les titres manifestement fautifs de *Protus plagalis*, etc.

5. Tritus authente,	ton lydien	*fa*	hypolydienne
6. » plagal,	ton hypolydien	(*do*)	lydienne
7. Tetrardus authente,	ton mixolydien	(*sol*)	iastienne normale
8. » plagal.	id.	(*sol*)	iastienne relâchée — (dorienne intense).

On le voit donc, ces tons sont classés d'après les finales, et chacun d'eux est établi sur l'espèce d'octave la plus usitée, ayant même finale et même teneur. En effet, les modes ainsi rapprochés présentent ordinairement la même relation entre leurs toniques et leurs dominantes.

Cette classification est remarquable par son sens musical, puisque ses divisions s'enchaînent régulièrement de quinte en quinte en montant ou de quarte en quarte en descendant ; en même temps, sa forme est plus philosophique, plus scolastique, que celle des vieilles espèces d'octave. C'est le premier pas vers l'enchaînement des tonalités modernes.

Elle subit au x[e] siècle une première fluctuation, et on tend à assimiler régulièrement les finales des plagaux à celles des authentes. Mais un certain nombre de chants ne peuvent s'y réduire, à cause de l'emploi de certains demi-tons : on imagina plus tard de les classer dans une nouvelle subdivision, sous le nom d'*affinaux*, et les théoriciens du xiv[e] siècle expliquent gravement que si le protus plagal peut se noter en *la*, le deuterus en *si*, et le tritus plagal en *do*, « ce n'est point de droit, mais par grâce : *sed hoc de gratia*, *non de jure* » (1).

Cependant, malgré ces tentatives, beaucoup sont encore fidèles aux vieilles coutumes. Dans le paragraphe qui traitera de la notation, nous verrons la preuve que le second ton, par exemple, a continué longtemps d'être noté en *la*, et qu'il n'a pas pu être noté primitivement avec *ré* pour finale ; s'il a commencé à l'être au x[e] siècle, c'est par une invention des « modernes » de ce temps, qui transformèrent la théorie des huit tons pour l'appliquer à toute espèce de chant, oubliant, peut-être volontairement, qu'elle n'était destinée, dans l'esprit des maîtres qui les précédèrent, qu'à fixer les rapports du récitatif du psaume avec le répons ou l'antienne. Mais, loin de considérer cette transformation comme une

(1) Dictum est quod protus finitur in D, deuterus in E, tritus in F, tetrardus in G ; et hae claves proprie et regulariter tonis iam dictis debentur ; *proprie* dico, quia cantus quandoque improprie terminatur. Contingit enim quandoque, quod cantus qui regulariter et proprie terminari deferet in gravibus, terminetur superius in acutis, et hoc fit propter necessitatem praecipue a semitono venientem ; sed hoc de gratia, non de iure ; licentia quoque ista non datur, nisi proto, deutero et trito, quia D, quod proprium est proti, tam simillime vicarium habet *a* : E etiam, quod proprium est deuteri, vicarium habet ♮ : sic et F, quod proprium est trito in gravibus, vicarium habet *c* in acutis. Jean de Muris, *Summa musica*, c. xv. éd. Gerbert, *op. cit.*, III, 220.

L'auteur cite ensuite comme exemples, pour le second ton, l'antienne *Magnum haereditatis mysterium* et le répons *Sancta et immaculata*, « quam necessitas compellit in *a* finiri », et non point en *ré*, comme la reproduisent les livres modernes, introduisant au grave un *si* ♭ et un *sol* qui n'ont jamais fait partie de l'ancienne théorie du plain-chant, mais, comme l'a dit Odon de Cluny (v. [illegible]

décadence, nous devons au contraire la saluer comme un essai de classification plus claire encore des formes tonales, et une marche vers la lointaine liberté de la modalité.

Toutefois, cela ne s'est pas fait sans jeter par-dessus bord quelques détails sur lesquels rien ne nous est resté dans les écrits didactiques, et que l'analyse des vieilles transcriptions musicales nous révèle.

Le diatonisme des gammes, par exemple, en dehors de la division même de ses tons et demi-tons, différemment divisés qu'ils ne l'ont été depuis, n'avait pas la rigidité qu'il acquit par la suite. Assez nombreux sont les passages où les mélodies accusent des broderies chromatiques (d'un demi-ton) ou enharmoniques (d'un quart de ton) : il ne sert à rien de les considérer comme n'existant pas. Si, depuis le XI[e] siècle, elles sont tombées en désuétude, cela n'empêche pas qu'elles fassent réellement partie de la véritable leçon antique ; soit textes des théoriciens, soit notation des manuscrits, les documents sont absolument formels sur ce point.

Il y a même conflit, pour ainsi dire, entre les progrès de la mélodie au moyen âge et l'insuffisance de la théorie et de la notation ; plusieurs exemples sont tout à fait topiques.

Il faut distinguer cependant entre les pièces où figurent incontestablement des passages de ce genre, dans la tradition la meilleure et la plus répandue, et celles où ce chromatisme est le fait de théories d'école ou d'usages locaux.

Emploi du chromatisme (1/2 ton) et modulations.

Un exemple célèbre est celui du timbre d'antienne (hirmos) si souvent répété :

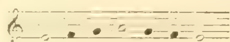


Malgré les déductions d'excellents musiciens modernes, il n'y a aucun doute à avoir sur la légitime authenticité de cette mélodie, en dépit de son attribution à tel ou tel TON de la psalmodie (et non pas « mode » ou « octave ») (1) par les plus anciens auteurs qui en aient traité. Aurélien, par exemple (ch. XVI, *in fine*), ou Réginon, parlent de cette mélodie comme embarrassant beaucoup de chantres, qui ne savaient sur quel ton en prendre les versets. Les uns, eu égard à la cadence finale « mineure inverse », chantaient les versets sur le quatrième ton ou formule psalmodique ; d'autres, se fiant au début de l'antienne, les prenaient sur le septième.

(1) Faute de cette distinction si simple, et cependant si capitale, des savants ont cherché une forme hypothétique de la mélodie de l'antienne, qui n'est justifiée par aucun texte de théoricien, par la notation d'aucun livre.

De façon ou d'autre, cependant, la dominante ou teneur était sur la même note que la cadence médiale. Pour se tirer d'affaire, Aurélien fait chanter la médiante du verset *in directo*, sans modulation aucune ; c'est la modulation de la médiante par laquelle, en effet, on distingue surtout les tons de psaume ; cependant, les meilleurs livres de chant (1) la font sans hésiter du quatrième ton.

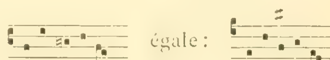
C'est donc qu'on rangeait cette mélodie dans l'harmonie dorienne relâchée, dont la dominante est effectivement à la quarte de la finale. Ladite antienne appartient donc réellement à la forme d'octave mineure inverse, avec teneur à la quarte :



En replaçant la mélodie sur ces degrés, on reconnaîtra sans peine que le demi-ton au-dessus de la finale est régulier et constitutif du mode :



La troisième incise, où se trouve un ton au-dessus de cette même finale, représente donc un passage chromatique :



Mais ce degré chromatique que nous rendons maintenant par *fa* ♯, n'existant pas dans la théorie ancienne, il a fallu noter la mélodie à la quarte supérieure : *mi* étant devenu *la*, *fa* et *fa* ♯ se sont transformés en *si* ♭ (constitutif) et *si* ♮ (accidentel).

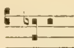
Ce cas de transposition par ♭ et ♮, pour noter des mélodies qui demanderaient dans leur place naturelle des *mi* ♭ ou des *fa* ♯, se rencontre dans plusieurs pièces. Nous avons déjà donné des exemples de divers chants rentrant dans ce cas, tels *Passer invenit* (2), noté en *la*, avec tantôt *si* ♮ (constitutif), tantôt *si* ♭ (accidentel). Les manuscrits donnent au verset de cette pièce tantôt le premier ton, tantôt le troisième, suivant qu'ils s'attachent à l'une ou l'autre forme, sans que pour cela la modalité de l'antienne en soit changée. Le début pourrait plutôt en effet la faire classer dans le troisième ton :



(1) Comme l'antiphonaire de Hartker. Éd. cit., p. 18, antienne *Ecce veniet* ; indication du ton du verset : *o* ; cf. notre *Cours*, p. 54 ; le tonaire de l'antiphonaire de Montpellier, éd. cit., p. 8, col. 2.

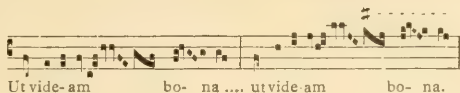
(2) *Cours*, page 126.

qui se présente très souvent dans ce ton, tandis que la forme correspondante est très rare dans le premier :

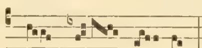


Cependant, les autres formules de l'antienne et ses cadences accusent nettement cette seconde forme d'octave. Le *Passer* appartiendra donc à l'octave de *ré*, avec emploi facultatif de *si*♭ et de *mi*♭.

Du second ton, nous citons le bel offertoire : *Vir erat* (1), déjà célèbre au VIIIe siècle pour sa forme remarquable (2). Cette mélodie appartient à la gamme de *la*, avec un développement progressif amené d'une façon fort intéressante. Or, le 3e verset, *Quoniam*, après une première cadence tonale sur les mots *ut videam bona*, répète ces mots sur une progression ascendante, et amène deux fois la même cadence d'abord en *la*, puis à la dominante harmonique *mi*, supposant un *fa* ♯ à l'octave supérieure :



Du troisième ton, l'antienne de communion *Beatus servus* rentre dans le même cas que le timbre du quatrième ton déjà cité (3). Pareillement, dans le troisième ton, on trouve un certain nombre de cadences avec *si*♭ qui constituent une véritable modulation, empruntée à la gamme plagale correspondante, comme celle-ci, assez fréquente :



Ceci est un emprunt aux formules du ton de la quinte supérieure.

Dans le sixième ton, la broderie chromatique est fréquente, mais surtout dans les versets d'offertoire maintenant inusités. Les pièces de ce mode étant écrites en *do*, on y trouve tantôt des *si*♭, tantôt, dans la partie supérieure, des *fa* évidemment dièses. Les mêmes pièces, en effet, étant souvent écrites en *fa*, ont ordinairement un *si*♭, et parfois un *si*♮ : replacées dans leur ton naturel, *si*♭ et *si*♮ équivalent à *fa* et *fa*♯. Parfois, on trouve une première phrase, en *ut*, avec un *si*♭ accidentel, et une autre avec le *fa*♯, comme dans l'offertoire *In virtute tua* (4).

(1) *Cours*, page 129.

(2) Amalaire, *Liber officiorum* (*de divinis officiis*), dans *Patr. Lat.*, CI, 1230-1231. Cf. Dom Morin, *op. cit.*, p. 23.

(3) Cf. Sur ce cas et les autres, Jacobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin, 1897.

(4) Cours cité, page 145.



Ce dernier ♮ n'est point écrit, il est vrai, mais lorsque le verset est, dans certains livres, transposé à la quinte inférieure, ce passage est en bécarre. Quant au premier passage, il a de nombreuses analogies dans des compositions même postérieures à l'âge d'or grégorien. Nombreux sont les répons ou antiennes d'offices propres, écrits en *ut*, et qui ont tantôt *si* ♭, tantôt *si* ♮, suivant le goût du compositeur (1).

Nous ne connaissons point d'exemples analogues pour les gammes en *sol* (tetrardus), à part l'emploi fréquent de la modulation en *fa* avec ou sans *si* ♭, déjà en grand usage dans l'antiquité. Mais nous avons quelque raison de croire que des chants en *sol* ont eu une certaine parenté avec d'autres en *ut*, par l'emploi tantôt d'un ton, tantôt d'un demi-ton au-dessous de la finale. En voici deux exemples typiques : l'*Agnus* de la première messe des doubles, qui peut dater du xe ou du xie siècle, est ainsi noté dans les plus vieux manuscrits :



Mais on le trouve aussi, dès le xiiie siècle, et peut-être le xiie, noté en *ut* et bientôt en *fa*, notation infiniment plus élégante, qui prévalut à mesure que ce chant se répandit. Car il faut remarquer que les pièces en *sol* où ces phénomènes se rencontrent, supposant ainsi l'existence d'un *fa* ♯, sont des pièces rares, et qui ne font point partie du fonds primitif. C'est un indice des premières lueurs de la tonalité moderne, ou mieux, de la coloration des cadences dans la musique feinte, à la fin du moyen âge. Mais, nous le répétons encore, ces pièces sont fort rares et apparaissent, coïncidence curieuse, au moment où s'en vont les vestiges de l'enharmonisme antique.

Emploi de l'enharmonique (1/4 de ton).

C'est, en effet, surtout par broderies vocales que le genre enharmonique se manifeste dans les vieilles pièces de chant grégorien.

(1) Voyez, du reste, le témoignage de Guy lui-même dans son tonaire, éd. cit., II, 99. Cf. Cotton, *op. cit.*; Odon, *Dial.* (Gerbert, I, 256). Tous s'accordent à dire que certains chants du tritus plagal ont un ton au dessous de la finale, mais ils considerent ce mode comme étant normalement en *fa*, et le ton d'*ut* comme une transposition.

(2) C'est la tonalité originale ; nous avions déjà ainsi publié cette pièce dans nos *Principaux chants liturgiques*, et c'est la même version qu'avaient présentée aussi les moines de Solesmes à la Commission pontificale pour les livres grégoriens.

Que ces quarts de ton ainsi employés aient existé dans ce chant, il n'est pas possible de le nier, et, au témoignage des théoriciens qui, jusqu'au XIe siècle, continuent d'enseigner au maître comment il doit diviser son monocorde suivant les trois genres, il faut ajouter celui des notations soit alphabétiques ou d'école, soit neumatiques ou usuelles (1).

L'emploi régulier qui en est fait est celui où sont divisés les demi-tons réguliers de la gamme : *mi*, + *mi*, (2) *fa* ; *la*, + *la*, *si* ♭ ; *si*, + *si*, *ut*. Chaque note de ces groupes est séparée de la suivante par un quart de ton, et ces groupements concordent avec le neume *salicus*, dans son état original :



La seconde note doit donc s'interpréter par la division du demi-ton.

L'emploi de + *mi*, + *la*, + *si* se présente encore sous forme de broderies qui nous sont révélées par les manuscrits en notation alphabétique. Voici un passage avec emploi de + *mi* dans l'introït *Veni et ostende* (3) :

c df f f+ fefd d (transcription:)
et ostende no- bis.



La cadence si fréquente du deuterus :



présente un cas fort curieux.

La première des deux notes que nous écrivons à l'unisson était en réalité plus grave que la seconde ; sans être un *mi* (ou un *si*), c'était donc le même quart de ton que plus haut, mais considéré ici, au lieu de + *mi*, comme — *fa*. C'est un *fa* baissé, au lieu d'un *mi* haussé.

Un cas analogue se présente entre *si* et *do*, où le neume *oriscus* nous révèle avant lui une note instable, oscillant entre ces deux degrés, mais considérée comme — *do*.

En résumant ce que la comparaison des anciennes notations nous révèle, nous disons qu'en général on exécutait par intervalle enharmonique : la note qui précède l'*oriscus* ; la note médiane du *salicus* ; la première note du *trigon* et très probablement la seconde note d'une *tristropha*. Ces notes instables sont régulièrement placées aux degrés enharmoniques réguliers, + *mi* (ou — *fa*) ; + *la* (ou — *si* ♭) ; + *si* (ou — *do*). Quelquefois cependant, la présence des neumes susdits, sur

(1) Les notations sont expliquées au paragraphe suivant.
(2) + *mi*, lisez : *plus mi* ; — *fa*, lisez *moins fa*, etc.
(3) Ms. de Montpellier, p. 27.

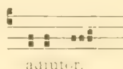
d'autres degrés, nous révèle l'emploi, fort rare, il est vrai, d'autres cas de broderie enharmonique. Exemples : *Alleluia*, ℣. *Deus iudex*, syllabe *iu*, strophicus sur *sol*, broderie *sol*, — *sol*, *sol* ; graduels du 5ᵉ ton, formule finale :



la note marquée* précédant l'oriscus, — *la*.

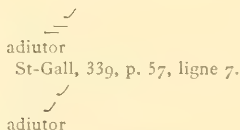
En dehors de ces cas où la notation des neumes paraît l'indication rigoureuse de notes instables, il en était quelques autres, comme l'exemple *et ostende*, où il fallait l'enseignement de l'école : rien dans la notation neumatique ne l'indique.

L'exemple le plus curieux est celui du mot *adiutor*, dans le graduel *Tibi Domine*. La notation courante ne peut noter autrement que :



adiutor.

Or, l'examen des manuscrits neumés nous révèle que la note triple, *fa*, de la syllabe *tor*, se compose de deux et même de trois degrés distincts !



St-Gall, 339, p. 57, ligne 7.

Montpellier, ms. cit., p. 160, ligne 3.

De plus, les notes groupées sur *adiu* sont également chacune à 1/4 de ton l'une de l'autre, comme le porte la notation alphabétique de ce dernier manuscrit. De telle sorte que l'interprétation tonale de ce passage est :

mi, — *fa*, *mi*, — *fa*, — *fa*, *fa*, + *fa* (ou *fa* ♯ ?) *sol*.
ad — iu — tor.

On s'explique que Guy d'Arezzo se soit plaint de semblables mollesses.

L'examen des manuscrits notés des plus anciens nous montre que certaines écoles affectionnaient l'emploi des neumes indicateurs de broderies enharmoniques. A Saint-Gall, la plupart des *scandicus*, comme *fa sol la*, sont remplacés par des *salicus*, dont au moins l'une des notes indique un amollissement du ton ; dans les vocalises, le

torculus, comme *si do la*, y est souvent remplacé par le *trigon*. C'est là, nous semble-t-il, où il faut chercher la grande dissemblance par quoi on distinguait le chant sangallien de la véritable cantilène romaine (1).

Lorsque les progrès de la polyphonie et du diatonisme firent disparaître de nos chants ces indices d'un goût qui nous semble peu sûr, — mais qui s'explique par le besoin de parer la nudité de la mélodie, — on remplaça les notes instables par l'une des voisines, suivant le sens ou le mouvement mélodique de la phrase ou du passage où on les trouvait. A partir du XIe et surtout du XIIe siècle, ces curiosités disparaissent des notations, et l'usage n'en parle plus.

Les relations tonales employées dans le cours d'un morceau de chant ne sont pas moins intéressantes à étudier que la forme de la tonalité elle-même.

Par le fait même que chaque octave modale se déroule sur une harmonie bien nette, la marche générale de la tonalité et les principales divisions de la phrase se feront d'après les lois de cette harmonie. Il suffit, pour les connaître, d'observer la forme harmonique qui résulte des rapports de la finale normale, de la finale intense et de la teneur.

Les mélodies grégoriennes se déroulent donc très souvent suivant ce schema très simple :

A. Ton principal ;

B. Marche vers la dominante, ou, si l'on est dans une gamme à tierce mineure, vers l'autre terme de cette tierce, ce qu'on nomme, dans la musique moderne, le ton relatif majeur ;

A. Retour au ton principal.

Lorsque la mélodie est plus importante, elle est alors susceptible d'un développement tonal plus ou moins complexe, construit généralement ainsi :

A et B. Comme ci-dessus.

C^1. Ton de la dominante ;

C^2. Marche vers la dominante ou le relatif de ce nouveau ton ;

C^3. Retour à la dominante ;

D^1. Emploi éventuel de la sous-dominante ou du relatif du ton principal ;

D^2. Marche vers la dominante ou le relatif de ce nouveau ton ;

A. Retour au ton principal.

Les chants à forme harmonique intense, c'est-à-dire terminés sur la tierce de l'harmonie fondamentale, auront, bien entendu, une tendance très nette à moduler sur cette fondamentale. Ainsi le 4e ton finale B, qui appartient ordinairement à la forme harmonique *sol si ré*, avec

(1) *Nimia dissimilitudo inter nostram et romanam*, dit la *Chronique* de Saint-Gall, c. x.

finale sur *si*, évoluera suivant les conditions du ton de *sol*. De même, ceux des morceaux du 2e ton qui sont construits sur la forme *fa la ut*, hypolydienne intense, suivront la marche du ton de *fa*.

Les pièces sur lesquelles on fera les observations les plus fructueuses en ce genre sont, bien entendu, celles qui offrent un certain développement, comme les répons-graduels, les offertoires, les alléluias. Mais cependant, dans une antienne simple de deux ou trois petites phrases, les mêmes remarques pourront bien souvent être faites.

Enfin, dans cette étude, il faut aussi tenir compte des rapports de *formules mélodiques* qu'offrent vis-à-vis les uns des autres les modes qui se rattachent à un même genre d'échelle. Ainsi les diverses formes doriennes : normale (3e ton), relâchée (4e), intense (8e), hypodorienne (2e), se font l'une à l'autre d'assez fréquents emprunts ; ainsi encore la lydienne (5e ton), l'hypolydienne normale (6e ton), ou intense (2e ton).

Nous avons déjà attiré l'attention sur ces faits (1), qui nous montrent, par cette pénétrante analyse, que toutes ces mélodies n'ont point été modulées au hasard, et suivant un simple goût naturel, servi par d'heureuses circonstances : les compositeurs ecclésiastiques romains des premiers âges ont été des musiciens aussi en possession de leur art que doués des plus nobles inspirations.

III. — LA NOTATION.

Quelle a été la plus ancienne notation liturgique chrétienne ? Celle que nous possédons, en tant que plus ancienne, par l'âge des manuscrits qui la contiennent, c'est celle des lectionnaires gréco-byzantins, à laquelle les spécialistes modernes ont donné le nom d'*ekphonétique* (2), du grec *ekphonesis*, désignant les passages liturgiques dits à haute voix.

Le plus ancien de ces monuments est le célèbre palimpseste d'un évangéliaire du IVe-Ve siècle, le *Codex Ephraemi rescriptus*, ms. grec 9, de la Bibliothèque Nationale de Paris ; ce vénérable fragment (3), originaire peut-être du patriarcat d'Alexandrie (4), ne renferme pas

(1) [illegible] Nous n'avons trouvé qu'[illegible] chant [illegible] évité, le mélange des formules mélodiques est la règle : celui du psaume 33, dont on a tiré, lors de la réduction des chants ornés de la messe, le graduel *Benedicam*, verset *In Deo*, et l'autre graduel *Clamaverunt*, verset *Juxta est*.

(2) [illegible] année 1888, Athènes ; P. J. Thibaut, *La notation ekphonétique*, dans la *Byzantinische Zeitschrift*, 1898, VIII, 1.

(3) On en trouvera une description musicale complète dans notre *Paléographie musicale byzantine*. (*Catalogue des mss. de musique byzantine.*) Leipzig, 1906.

(4) Cf. Burney, *A general history of music*, Londres, 1784, t. II, p. 46-47 ; Tischendorf, *Codex Ephraemi Syri rescriptus*, Leipzig, 1843 ; Gregori, *Novum Testamentum ad antiq. text.* etc., prolegomena, Leipzig, 1894 ; A. Gastoué, article *Liturgie d'Alexandrie*, dans *Dictionnaire* [illegible]

cette notation écrite de première main, mais ajoutée au VI[e] siècle. Le système qui y a présidé est, avec de légères modifications de formes, resté en usage jusque vers le XII[e] siècle ; il est basé sur ce principe : une *notation formée d'accents* isolés, ou combinés en *signes conventionnels représentatifs d'un fragment mélodique*. Leur emploi est, dans ces livres, subordonné au texte et à ses subdivisions : tels signes accompagnent ou encadrent tel ou tel genre de phrase ; c'est une véritable *ponctuation musicale*, et il n'est pas indifférent que le signe ekphonétique soit placé au-dessous ou au-dessus du texte, absolument comme pour les signes analogues de la notation juive.

Toutefois ce système est restreint, chez les Grecs, aux lectures saintes, ou, du moins, il ne nous reste pas de moyen pour savoir s'il était étendu primitivement à des chants proprement dits; chez les Arméniens, l'ancienne notation liturgique, dérivée des mêmes signes ou des signes analogues, a été employée autrefois pour toute espèce de tropaires. C'est donc une *notation par formules*.

Les formes ordinaires des accents et de la ponctuation y ont reçu une signification en rapport avec leur rôle grammatical : l'*accent aigu* (*virga* en latin) signifie un son plus aigu, plus élevé, ou indique même une phrase dont la note récitative est plus haute ; l'*accent grave* (*gravis*) marque le contraire ; l'*accent circonflexe* (*flexa*), droit ou renversé, indique la combinaison d'un son aigu et d un son grave, ou *vice versa* ; le *point* (*punctum*) indique un son de voix moyen, ou une prolongation du même son. La notation byzantine diastématique a utilisé les mêmes éléments, avec des significations diverses suivant les cas, mais où *le signe simple représente* une durée, qui est *le temps premier*, sans aucune subdivision (1).

Ces principes ont la plus remarquable analogie avec ce que nous savons du traité où le grammairien latin Censorin définit, au III[e] siècle, le rôle musical des accents (2) ; on cite de plus un curieux passage d'un sermon du V[e] siècle, écrit vraisemblablement par un évêque du midi de la France, où l'auteur parle d'un « *orgue formé des diverses flûtes* des saints apôtres et des docteurs de toutes les églises ; *apte aux divers accents grave, aigu et circonflexe*, que le musicien, l'Esprit de Dieu lui-même, par le Verbe touche, remplit et fait résonner ; clef (= clavier) de David qui ferme et que personne n'ouvre... aux sons très doux et très suaves de cet orgue sont accourus les princes, etc. (3) »

(1) Celle-ci n'apparaît d'abord qu'en ornementation, dans l'école de Koukouzélès, au XIII[e] siècle. Cf. nos articles déjà cités de la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1899 ; et P. H. Gaïsser, *les Heirmoi de Pâques*, Rome, 1905, page 8 et s.

(2) Cf. Cassiodore, *op. cit.* ; Priscien, l. I, éd. Putsch ; et la dissertation du même Censorin sur la musique, dans le *De die natali*, x (*Collection des aut. latins*, t. III, p. 363, Paris, 1846).

(3) Pseudo-Prosper, sermon *de promissionibus et praedictionibus Dei* (*Patr. Lat.*, LI, 850). Signalé par Dom Amelli, et en partie cité dans la *Paléogr. music.*, I, 100. « Restat, ut

Toute la suite du texte est remplie de comparaisons musicales.

Pour trouver une mention plus récente d'une notation basée sur les points et les accents, il faut descendre au IXe siècle. Les auteurs qui en parlent le font à propos des livres de chant grégorien ; cependant, les manuscrits de la liturgie mozarabe, dont l'origine est plus ancienne, renferment, eux aussi, une notation du même genre, que certains traits apparentent aux anciennes notations byzantines et arméniennes, en même temps qu'au chant romain.

Dans la même période, nous trouvons aussi des lectionnaires et sacramentaires du rit romain, dont les inflexions vocales sont indiquées par des signes simples de la notation en accents.

En voici quelques exemples :

Glorificare Deum Patrem omnipotentem (Sacramentaire de Ratold, Xe siècle, Bibliothèque Nationale, Paris, latin 12052, f° 121 et suiv.). Cette formule indique les clausules finales des oraisons. En nombre d'endroits du manuscrit, il y a également un petit accent indiquant, dans les préfaces, la syllabe sur laquelle on commence la cadence musicale, comme : *laudes tibi gratiasque referre. Cuius uirtus magna; pietas copiosa....... et uide.* (f° 34).

lux tuae claritatis effulsit (f° 39 v°).

nobis exempla ueneranda proposuit (f° 42 v°).

Illi autem statim relictis retibus et patre. (Évangile, fragment d'un missel plénier de Saint-Aubin d'Angers, XIe siècle, communiqué par le P. Ubald d'Alençon.),

Quum adest nobis (préface, même fragment).

refulgens inter nebulas gloriae (Epître, id.), *et non sineret perfodi domum suam* (Évangile, id.)

Ds abraham. Ds ysaac. Ds iacob. (Paris, Bibliothèque Mazarine, 525, rituel d'Asti, Xe-XIe siècle, f° 2v et 4v).

exsequendis simus indigni:.... aures tuae pietatis inclina. (Id., f° 10v).

toto orbe trarū gentibus innouandis. (Id., f° 11).

arbitror, musicorum voluptas, habes organum ex diversis fistulis, sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat ; habes clavem David qui claudit et nemo aperit : aperit et nemo claudit, chrismatis oleo et aqua baptismi cuncta consecrans ac decorans. Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces pervenerunt principes, etc. »

Tels sont les documents les plus rudimentaires que nous ayons sur la notation liturgique la plus simple et la plus élémentaire, comme la plus ancienne.

« Il nous faut venir maintenant aux notes musicales, qui, appliquées à chaque son, sont de première utilité pour l'étude de la mélodie. Elles ont du reste été inventées afin que, comme par les lettres on reconnaît dans l'écriture les sons et les distinctions des mots, ainsi *on puisse chanter toute mélodie notée*, *même sans maître*, mais après qu'on a une fois appris les notes (1) ». « En effet, les sons doivent être retenus par la mémoire des hommes, car on ne peut les écrire (2) », mais cependant les représenter de manière conventionnelle, au moyen des notes.

Ces notes, au moyen desquelles on pouvait chanter toute mélodie notée, ne paraissent point avoir servi hors du cours ou de l'école : elles étaient réservées à l'enseignement. Ce sont des *lettres*, combinées suivant divers systèmes.

Tantôt, c'est l'initiale ou une autre lettre caractéristique du nom des degrés dans l'échelle antique des sons, *Proslambanomenos*, *Hypate hypaton*, *Lichanos hypaton*, etc. Ainsi Hucbald désigne par les lettres I, M, P, C, F les degrés nommés *mèse*, *lichanos meson*, *parhypate meson*, *hypate meson*, *lichanos hypaton* (3).

Tantôt, — et c'est le système qui prédomine, — les sons sont indiqués par la suite ordinaire des lettres de l'alphabet, A représentant la proslambanomène de l'échelle fixe, son grave du trope hypodorien, le *la* de la gamme plus récente.

Cet usage est la mise en pratique de la division du monocorde, décrite par Boèce, ce qui a donné lieu à quelques auteurs de croire que ce musicien avait inventé la notation par lettres.

Dans les écrits les plus anciens qui mentionnent cette notation, on voit que les lettres se succèdent de A à P, c'est-à-dire pendant une double octave pour le genre diatonique :

A B | C D E | F G H I | K L M | N O P

1/2 ton 1/2 ton 1/2 ton 1/2 ton

(1) Nunc ad *notas musicas*, quae unicuique chordarum appositae non minimum studiosis melodiae conferunt fructum, ordo vertatur. Hae autem ad hanc utilitatem sunt repertae, ut sicut per litteras voces et distinctiones verborum recognoscuntur in scripto, ut nullum legentem dubio fallant judicio, sic per has omne melum annotatum, etiam sine docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Hucbald, *De Harmonia*.

(2) Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt. Isidore, *Etymol*, III, 15, 2.

(3) *Loc. cit.* Ailleurs, le même auteur emploie la notation *dasienne*, dont on trouvera le commentaire dans Dom Pothier, *Les mélodies grégoriennes*, Tournai, 1881, page 30 et s., ou Wagner, *Neumenkunde*, Fribourg, 1905, pages 108 et s., avec l'explication de diverses autres notations usitées dans la pédagogie médiévale.

Les modifications de l'échelle diatonique sont ainsi indiquées :

Entre H (*la*²) et I (*si*²),	*I* (*si* bémol)					
» B (*si*) et C (*do*),	B	1/4 t.	⊢	1/4 t.	C
» E (*mi*) et F (*fa*),	E	»	⊣	»	F
» H (*la*²) et *I* (*si*²),	H	»	┌	»	*I*
» I (*si*²) et K (*do*²),	I	»	┐	»	K
» M (*mi*²) et N (*fa*²),	M	»	┘	»	N

Ces dernières divisions sont donc exactement les *dieses enharmonicae* de la musique antique, conservées dans le chant grégorien, et le *I* (*si* bémol) correspond à la *trite synemmenon* de la même musique. *L'échelle alphabétique témoigne donc nécessairement d'une époque où l'enseignement et la pratique de cette musique étaient encore vivaces.*

De rares manuscrits liturgiques ont, par exception, été notés avec cette échelle, d'usage purement scolastique (1).

Au xe siècle, cette notation subit une modification ; tandis qu'en France, on continuait à se servir de l'échelle de la double octave, on avait inventé ailleurs une double échelle, « les sons graves étant indiqués par les sept premières lettres de l'alphabet, en caractères majuscules : A B C D E F G ; après ces sept lettres, les mêmes sont répétées pour l'octave aiguë, mais en minuscule, avec cependant cette différence qu'entre l'*a* et le *b* nous faisons un autre *b* rond, le premier étant carré (2) : a *b* b c d e f g ».

Enfin, au grave de A, on met « d'abord le Γ (gamma) grec, *ajouté par les modernes* (3) ». On le trouve, en effet, pour la première fois dans le tonaire de saint Odon, et, jusqu'au xie siècle au moins, on le dit « rarement en usage, et beaucoup ne s'en servent pas (4) ».

Ce dernier renseignement est bien intéressant. Plusieurs chants de l'antiphonaire grégorien sont notés, avec la notation sur lignes, tantôt dans une gamme telle qu'on est obligé d'employer ce Γ (*sol* grave), tantôt à la quinte au-dessus. La référence fournie par Guy et Odon

(1) Le plus remarquable exemple est l'antiphonaire dit de Montpellier (xie s.), reproduit par la *Paléogr. music.*, VIII, où la notation en lettres est placée au-dessous de la notation en neumes. Nous citerons encore un *Exultet* et l'office de saint Turiaf, venant de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat., Paris, latin 13765) ; un fragment d'office de saint Taurin, venant d'Evreux (même fonds, 989), un autre fragment du même office (Bibl. Vatican., Reine, 633²) de même origine ; le ms. de Munich, lat. 13125, fº 22, a la notation alphabétique modifiée dont il est parlé ci-après.

(2) Guy, *Microl.*, II.

(3) Notae autem hae sunt : in primis ponatur Γ graecum (*a modernis adiunctum*). Sequuntur *septem alphabeti litterae* graves, ideoque maioribus litteris insignitae hoc modo :

A B C D E F G

Post has hae eaedem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus describuntur, in quibus tamen inter *a* et *b* aliam *b* ponimus, quam rotundum facimus [♭], alteram vero quadravimus [♮].

(4) Odon, *Mus.*, nº 2. Quae, quoniam *raro est in usu*, a multis non habetur (dans le codex Admontensis).

nous montre que cette dernière notation est la bonne, et l'originale : elle est en même temps la seule qui cadre avec le vrai système tonal ancien que nous avons précédemment expliqué.

De plus, l'emploi de ce Γ suppose dans ces chants l'emploi aussi du *si* bémol grave, note, pour parler comme Guy, « qui n'existe pas » : c'est plus qu'une présomption, c'est une seconde preuve que les chants notés dans les régions graves, avec le *sol* ou le *si* bémol, appartiennent en réalité, quant aux plus anciens, à la tonalité de la quinte supérieure.

En même temps, c'est l'indice probant d'une modification tonale : les chants que l'on compose désormais ne sont plus toujours écrits suivant l'ancienne gamme ; les mélodies, par exemple, des anciennes octaves de *la*, de *si*, de *do*, restent en usage, mais on les écrit quelquefois (et, de notre temps, presque toujours) à la quinte inférieure, soit en *ré*, en *mi*, en *fa*, avec l'emploi éventuel du *sol* et du *si* bémol graves, précédemment inusités. De là, on fut amené à composer de nouvelles mélodies dans la nouvelle ordonnance modale, de telle sorte que ces mélodies plus récentes ont des proportions tonales légèrement différentes des octaves primitives.

L'époque de l'institution de ces nouvelles gammes, relativement modernes à la fin du xe siècle, et dont on trouve la trace à peu près cent ans plus tôt, peut donc être assez facilement précisée : elles commencèrent à être en usage vers la fin du ixe siècle (1).

L'étude de la notation alphabétique est donc des plus importantes pour l'établissement du texte critique des mélodies liturgiques médiévales.

* * *

« Quant aux *notes usuelles*, bien que la forme en ait été modifiée de diverses manières suivant la variété des lieux (2), elles ne pourraient,

(1) Comparez comme références mélodiques : l'alleluia *Confitemini*, du 2e ton en *la* (xixe dim. après la Pentecôte), de l'ancienne série grégorienne, et le *Verba mea* du même ton, mais en *ré* (1er dim.), ajouté vers la fin du ixe siècle. Dans l'édition cistercienne faite au xiie siècle, et dont il nous reste un grand nombre de mss., on s'est efforcé de conserver dans l'ancienne tonalité de *la*, *si* ou *ut*, les chants notés souvent en *ré*, *mi*, *fa* dans les autres mss. Cf. Bibl. nat., Paris, lat. 8882. Les mêmes caractéristiques se remarquent du reste en des mss. d'autres origines : même fonds, 12035, originaire d'une église séculière du diocèse de Meaux, indiqué à tort par Dreves, V, 184, comme étant de Saint-Germain-des-Prés, monastère à la bibliothèque duquel il a seulement appartenu à une époque assez récente. Cf. le passage de Jean de Muris cité page 152, note 1.

(2) Ce texte est du ixe siècle ; Hucbald, *op. cit.* Il suppose donc que cet usage est ancien, puisque les caractéristiques des diverses écoles se faisaient déjà remarquer dans la notation, ce que confirme l'examen des mss. ; cette notation usuelle est celle visée par le moine d'Angoulême, dans sa vie de Charlemagne, quand il nous rapporte que le pape Adrien avait noté lui-même des livres de chant grégorien en *nota romana*. A part les quelques mss. signalés plus loin à propos

en elles-mêmes, ne nous être que d'un faible secours : elles conduiraient d'un pas incertain celui qui les voit, comme vous pouvez le penser à l'examen de cette formule :

al-le-lui-a

« Si vous considérez la première note, qui paraît la plus élevée, il est facile de la proférer à n'importe quel degré de la voix. Mais, pour la seconde, qui est plus grave, si vous cherchez à l'unir à la première, vous ne pouvez savoir de quelle manière, s'il faut l'éloigner de un, deux ou trois degrés, selon que l'a voulu le compositeur, à moins que vous ne l'ayez déjà entendu d'un autre.

« Cependant ces notes habituelles ne sont pas inutiles ; car elles indiquent et la durée de la cantilène, et où le son doit être tremblé, comment ces sons sont joints en un seul ou se distinguent les uns des autres ; où ils doivent être bouchés, pour ainsi dire, soit au-dessus, soit au grave, à raison de certaines lettres ; c'est par quoi ces notes artificielles ne sont point sans aucune valeur, mais sont jugées très utiles.

« Or si, au-dessus ou à côté d'elles, vous ajoutez, pour chaque son, les mêmes lettres que nous avons acceptées comme notes de musique, tout sera parfaitement clair, et sans aucune erreur ni obscurcissement de la vérité : car, tandis que celles-ci indiqueront de combien la voix devra être portée en haut ou en bas, celles-là fixeront avec certitude à l'esprit les variétés susdites d'émettre le son, sans lesquelles une bonne cantilène ne pourrait être composée (1). »

de la notation alphabétique, tous les anciens recueils de chants parvenus jusqu'à nous sont écrits avec la notation usuelle.

L'ouvrage capital à consulter sur les modifications subies par cette notation est le remarquable livre du Dr Wagner : *Neumenkunde, Palaeographie des Gregorianischen Gesänges*, Fribourg en Suisse, 1905.

(1) Quod his notis, quas usus tradidit, quaeque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, remunerationis subsidium minime potest contingere : incerto enim semper videntem ducunt vestigio, ut putas, si adjectam formulam respicias : alleluia.

Primam enim notulam cum aspexeris, quae esse videtur elatior, proferre eam quocumque vocis casu facile poteris. Secundam vero, quam pressiorem attendis, cum primae copulare quaesieris, quonam modo id facias, utrum videlicet uno vel duobus aut certe tribus ab ea elongari punctis, nisi auditu ab alio percipias, nullatenus sic a compositore statuam esse pernoscere potes. Idem et de caeteris constat.

Hae consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae, quippe cum et tarditatem cantilenae, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae.

Quapropter si super, aut circa has per singulos phtongos eaedem litterulae, quas pro notis musicis accipimus, apponantur, perfecte ac sine ullo errore imaginem veritatis liquebit inspicere : cum hae, quanto elatius quantove pressius vox quoque feratur, insinuent : illae vero supradictas varietates, sine quibus rata non texitur cantilena, menti certius figant. Hucbald, *op. cit.*

Il est facile de trouver des exemples à la description précédente : les manuscrits en notation alphabétique nous l'offrent, en effet, toujours jointe aux autres signes (1) :

c d dhi h hg hg
Gau- de-a- mus o- mnes

L'examen des manuscrits, de la fin du IX[e] siècle au commencement du XI[e], nous montre qu'avec la diffusion du chant grégorien et les développements qu'avait pris la composition liturgique, les notateurs cherchaient à rendre plus claire la notation dite usuelle, en éloignant les éléments de ses signes, à proportion des intervalles qu'on devait franchir en les interprétant. C'est surtout dans des manuscrits français et aquitains qu'on remarque cette recherche dans la distribution des intervalles, qui a fait donner à cette notation le nom de *diastématique* (du grec *diastema*, intervalle (2). Certains manuscrits de ce genre sont même notés avec tant de soin que l'on peut en lire les mélodies avec presque autant de sûreté que si les signes étaient écrits sur une portée.

En même temps, on cherchait à simplifier l'enseignement : nous avons déjà vu saint Odon désigner chaque son par un vocable court, n'ayant rien de commun avec les désignations traditionnelles, comme « proslambanomène », et autres. Guy va nous donner du nouveau.

« Si vous voulez confier à la mémoire un son ou une vocalise, vous devrez noter ce son ou cette vocalise en tête de quelque mélodie très connue, comme celle-ci dont je me sers pour l'enseignement des enfants :

C D FE DE D D D C D E E EG E D EC D F G a G F D D
UT queant laxis REsonare fibris MIra gestorum FAmuli tuorum,
GaG E F G D a G a E FG G FE D C E D
SOLve polluti LAbii reatum Sancte Iohannes.

« Voyez-vous que les six parties de ce chant commencent par six sons différents ? Si quelqu'un, s'étant exercé, connaît ainsi le début de chacune de ces parties, de telle sorte qu'il puisse sans hésitation entonner chacune d'elles, partout où il retrouvera les mêmes voix, il pourra facilement les chanter, chacune selon sa propriété (3) :

(1) Montpellier, ms. cit., p. 13 de la reproduction phototypique.

(2) *Paléographie musicale*, I, 122. Cette partie de la collection est la plus remarquable.

(3) Guy, lettre *de ignoto cantu*. Si quam vocem vel neumam vis memoriae concedare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimae symphoniae notare, ut pote sit haec symphonia qua ego docendis pueris in primis atque etiam in ultimis utor :

C D FE DE D D D C D E E EG E D EC D F G a G F D D GaG E FG D
UT queant laxis REsonare fibris MIra gestorum FAmuli tuorum SOL ve polluti
a G a E F G G F E D C E D
LAbii reatum Sancte Ioannes.

Vides itaque, ut haec symphonia senis particulis suis et sex diversis incipiat vocibus ? Si

C	D	E	F	G	a
Ut	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*

« Les sons sont donc ainsi disposés, que chacun d'eux, autant de fois qu'il est répété dans le chant, se retrouve toujours à la même place. Pour mieux distinguer cet ordre, on trace des lignes espacées, et l'ordre des sons se fait tantôt sur les lignes, tantôt entre elles, dans le milieu de la distance qui les sépare. Il y a sept lettres du monocorde, comme on l'a dit plus haut : où donc vous verrez la couleur jaune, c'est la troisième lettre, C, et où vous verrez la rouge, c'est la sixième, F (1). »

La *portée* est trouvée, la ligne jaune et la rouge ont été bientôt désignées par les lettres qu'elles devaient représenter, et les lettres placées en tête ont donné naissance à nos clefs :



C ou *ut* F ou *fa* G ou *sol*

Les premiers notateurs des portées leur donnaient un nombre de lignes indifférent, de une jusqu'à quatre, cinq, six, et plus, s'il était nécessaire.

Ils indiquaient aussi bien au début de la ligne n'importe quelle lettre de la notation alphabétique, mais, vers la fin du XIIe siècle, le nombre de quatre lignes avait prévalu, ainsi que l'usage ordinaire des clefs de *fa* et de *do*, mettant fin aux lignes de couleur.

§ 2.

« C'est des *accents toniques* qu'est sortie la *note* que nous appelons *neume.* » La théorie de l'origine des neumes est donc bien certaine, et l'auteur que nous citons ici l'expose fort nettement.

« Si elle doit être *simple et brève*, elle est formée d'un point : (• (forme ancienne). (▪ (forme moderne).

« Si elle doit être longue, on l'allonge ⊣ (forme ancienne) (2);

quis itaque uniuscujusque particulae caput ita exercitatus noverit, ut confestim quamcumque particulam voluerit, indubitanter incipiat, easdem sex voces ubicumque viderit, secundum suas proprietates facile pronuntiare poterit.

(1) Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo ordine inveniatur. Quos ordines, ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas in medio intervallo et spatio linearum. Septem vero sunt litterae monochordi, sicut plenius supra memorabo ; ubicumque ergo videris crocum, ipsa est littera tertia C, et ubicumque videris minium ipsa est littera sexta F. Id., *regulae de ign. c.* On indiqua aussi le *si* bémol par une ligne verte.

(2) En usage seulement dans certaines écoles : dans d'autres, les sons à allonger sont indiqués par des règles de solfège qui n'influent pas sur la forme des notes. Cependant, quelques livres, du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, indiquent cet allongement par un point après la note.

« Mais le point peut se montrer de trois façons : bref ordinaire grave et placé sous un autre .

« De même la longue se montre de trois façons : en note ordinaire allongée, en accent aigu [allongé], ou en accent circonflexe [droit ou renversé ; cf. « se réjouir d'une circonflexion », dans Aurélien, v. p. 128].

« On les compose tant dans l'élévation que dans la descente, tantôt de deux notes (1), tantôt de trois, tantôt de quatre, etc., ou de cinq, de six, même de sept et de huit, comme :

Commovisti [trait de la Sexagésime] ;

ou :

Alleluia , ℣. (Beatus Martinus) ; [fête de saint Martin].

« Souvent elles sont en composition formées d'une brève et d'une longue, comme :

In his ergo diebus ; [ant. à Magnificat, 1er dimanche de Carême] ; ou d'une brève et d'une *liquide* (2), comme :

Circumdederunt me ; [introït de la Septuagésime] ; quelquefois d'une grave et d'une longue, comme :

?

tertia est dies (3) ;

quelquefois d'une grave et d'une allongée ou circonflexe, comme :

(4)

Eu-ge serve bone ; [ant. à Benedictus, confess. pont.] (5) »

« *A chaque mouvement de la cantilène on peut faire correspondre*

(1) Par une singularité point rare dans les copies des anciens traités, le ms. qui nous a conservé celui-ci ne contient pas la notation des exemples qu'il cite : nous l'ajoutons.

(2) On entend par ce mot la note qui correspond à certaines lettres ainsi désignées par les grammairiens, comme nous le verrons plus loin.

(3) Exemple inconnu. Cf. Baralli, dans la *Rassegna gregoriana*, IV (1905), 63.

(4) En d'autres livres :

Euge

(5) Traité *Quid est cantus*.

De accentibus toni oritur *nota*, quae dicitur *neuma*. Si ipsa simplex fuerit et *brevis*, facit unum *punctum* { antiqua forma : / hodierna : }

Si autem *longa* fuerit, erit producta :

Sed hic punctus tribus modis ostenditur : in brevi et gravi et subposito

Similiter et longa tribus modis ostenditur, in producta [1] et acuta et circumflexa

[1] Ainsi qu'on l'a expliqué dans le paragraphe précédent, la *virga* représente une note rela-

autant de syllabes (1) », règle pratique qui nous confirme sur la perpétuité de la tradition antique et l'enseignement médiéval dans le principe du *temps premier* ÉGAL et INDIVISIBLE, comme l'est elle-même la syllabe chantée. Les divers signes, ou *neumes* (comme nous disons, bien que cette appellation n'ait rien de primitif), viennent d'être décrits par leurs éléments métriques, ou les caractères d'accentuation et de ponctuation dont ils sont formés. Lorsqu'on éprouva le besoin des classifications et des catégories, les maîtres inventèrent, à une basse époque (XIe siècle environ), des vocables forgés tantôt du latin, tantôt du grec, suivant l'habitude constante des techniciens occidentaux ; encore ces termes divers n'étaient-ils ni partout, ni communément suivis. Voici au complet les signes habituellement en usage (2), avec l'interprétation qui en est donnée par les auteurs :

Componuntur denique tam in elevatione quam et descensu, aliquando ex duabus notis [ ], aliquando ex tribus [ ], aliquando ex quatuor [ ], etc., vel quinque, vel sex, usque ad septimum vel octavum, ut est :

Commovisti [ ] [tractus in Sexagesima] ;

vel :

Alleluia [ ] (℣. Beatus Martinus) [in festo b. Martini ep.]

Saepe veniunt in compositione ex brevi et longa, ut est :

In [ ] his ergo diebus ; [ant. *Ecce nunc*, ad Magn., 1a dom. Quad.] ;

vel ex brevi et liquida, ut est :

Circumdederunt me [intr. in Septuagesima].

Aliquando ex gravi et longa, ut est :

Tertia est dies.

Aliquando ex gravi et producta, vel circumflexa, ut est :

Euge serve bone [in confess. pont., ad Bened.].

(1) Yson de Saint-Gall, dans Notker, *Liber Hymnorum*, préface. Singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere.

(2) Mss. Ottenburano ; Murbach ; Toulouse ; reproduits en fac-similés par le P. Lambillotte, *Antiphonaire de saint Grégoire*, Bruxelles, 1867, p. 233-34 ; cf. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, de Coussemaker, *Origines de l'art harmonique* ; Wagner *Neumenkunde*, etc.

tivement élevée, le *punctum* un son plus grave. Dans les neumes, composés de ces deux éléments primordiaux, l'indication de plusieurs sons ascendants ou descendants unis se fait dans le sens indiqué par les accents primordiaux, en superposant les points, la note tirée de l'accent aigu étant toujours à la partie supérieure, comme l'indiquent les exemples du présent paragraphe. La forme du *punctum* et de la *virga* n'a donc, par elle-même, aucune valeur de durée ou d'intensité. Ce petit traité ne renferme qu'un mot dont l'interprétation puisse prêter à l'équivoque, c'est en plaçant l'*acuta* entre les signes longs de la *producta* et de la *circumflexa*. *Acuta* ne peut désigner que la *virga* ; cependant, en elle-même, elle ne saurait être longue, puisque la combinaison de l'*acuta* et du *gravis* ou *subpositus*, soit la *circumflexa*, est elle-même une longue. D'ailleurs, cette explication est confirmée par les exemples suivants. Il est donc probable que l'auteur a ici en vue une *producta et acuta*, c'est-à-dire la *virga* à tête reproduite plus haut, qui, dans les plus anciens mss. de Saint-Gall, comme le 339, le 359, le 390-391, représente effectivement, employée seule, un son long. Mais, dès le XIe siècle, les scribes écrivent ainsi la plupart des virga ; cf. *Paléographie musicale*, I, p. 111-112.

1re CLASSE :

Neumes simples.

Formes primitives	Formes modernes		
	a o	punctum, punctus.	Notes simples et brèves; elles sont longues par durée double des dernières notes (*mora ultimae vocis*); v. plus loin *Rythmique*, II.
	a o	virga, virgula.	
	Deo	circumflexa (renversé) ; pes, podatus (1).	Neumes composés de deux brèves ou une longue (2 temps premiers).
	nostro	circumflexa (droit); flexa, clivis, clinis (2).	
	omnium	pes flexus, torculus, circumvolutio.	Composés d'une longue et d'une brève (3 temps pr.)
	Domino concinant	flexa resupina, porrectus.	
	angeli	climacus (3).	
	homines omnia	scandicus.	

(1) Faisons une fois pour toutes cette observation, applicable au *podatus* comme aux autres neumes : la connaissance non seulement des lois tonales et rythmiques, mais encore de la mélodie elle-même, sue par cœur par les anciens chantres, faisait qu'ils ne pouvaient avoir guère d'incertitude sur les intervalles désignés par les neumes. Ces intervalles sont ordinairement diatoniques et comprennent peu de degrés, le plus souvent des secondes ou des tierces ; la quarte est d'un emploi plus rare, la quinte très rare, et seulement dans des cas assez bien définis. La sixte, la septième, l'octave, sont à peu près inusitées. De plus, beaucoup de passages mélodiques, en vocalises surtout, sont des *formules* tonales aisément reconnaissables pour quiconque a l'habitude du répertoire liturgique : aussi arrive-t-il que les notateurs se sont souvent bornés à neumer le commencement des vocalises les plus importantes, laissant au chanteur le soin de les achever.

La place rythmique elle-même n'est pas indifférente, dans des cas très nets : le *podatus*, par exemple, se trouvera toujours sur une syllabe accentuée, comme pendant un récit ; ailleurs, il affectera de préférence la syllabe atone, surtout aux cadences, et exprime alors régulièrement un ton au-dessous de la finale. Le podatus est très rarement final. Cf. *Paléographie musicale*, I, 106 et s. ; et notre *Cours*, p. 170 et s.

(2) La *clivis* est assez rarement placée à la partie accentuée du rythme ; elle en est généralement : 1° la *préparation*, et est entraînée dans le mouvement parti de la « thesis » précédente (voir le chapitre suivant) ; 2° la *partie faible ;* 3° ou la *finale.* Dans ce dernier cas, elle subit très fréquemment un allongement (voir le même chapitre) ; sa place tonale est alors celle de la cadence que fait le chant, la première note formant *appoggiature* forte de la seconde.

(3) Le *climacus* occupe généralement une position culminante dans la mélodie (arsis), et presque toujours forme la partie accentuée du rythme où il se trouve. Dans le chant orné, le cas est fréquent où le climacus est, sur la même syllabe, précédé d'un autre neume préparatoire de deux sons, podatus ou clivis. Très fréquemment, la troisième note du climacus est un des points d'appui ou de subdivision du rythme : 1° quand il est final ; 2° quand il est suivi d'une syllabe ou d'un neume faible (non accentué). La forme normale du climacus et des autres neumes de plus de deux notes comprend trois sons ; assez souvent, ils se présentent cependant avec quatre sons, rarement avec plus ; les neumes de ce genre rentrent tous dans les mêmes catégories rythmiques et tonales que le climacus. Les divers détails intéressant l'exécution sont classés dans le *Cours* déjà cité, l. III, c. II, § 2.

2e CLASSE

Liquescences.

« Neumes bouchés en haut ou en bas à raison de certaines lettres (1). »

« Tout chanteur doit savoir que les lettres [*l*, *m*, *n*, *r*], qui sont *liquides* dans la grammaire, le sont aussi dans la musique (2). » Le dépouillement des manuscrits nous montre qu'il en est de même pour la *semivocale j*, et les diphtongues, comme *au*. « La lettre *r* s'accommode mieux de cette liquescence que les autres consonnes du même genre ; par nature, en effet, elle sonne durement, et plus durement encore lorsqu'elle est jointe aux autres consonnes ; on lui adjoint alors un son vocal dont le tempérament corrige son âpreté » (à peu près notre *e* muet français), « ce qu'ont coutume de faire souvent dans les cantilènes ecclésiastiques, avec la même lettre *r*, ceux qui exécutent les mélodies des antiennes et des répons (3) ».

« Les notes [de la mélodie] sont, en beaucoup de cas, liquescentes à la façon des lettres, de telle sorte que, de la manière dont on les commence, on passe doucement à la suivante, sans paraître les finir ; cependant, si l'on aime mieux les proférer pleinement, sans les rendre liquescentes, cela ne nuit point : souvent même cela plait mieux (4). »

	a-r	pes liquescens, *ou* semivocalis	epiphonus	Composés d'une
	a-l	clivis »	cephalicus	brève et d'une liquide.
	a-m	torculus »	pinnosa	
	a-n	porrectus »		Composés d'une
	a-u a-u	climacus »	ancus, sinuosus	longue et d'une liquide.
	e-j	scandicus »		

(1) Hucbald, *l. cit.*, I.

(2) Scire debet cantor, quod omnes litterae, quae liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt. *Instituta patr. sang.*

(3) Quod ideo magis *r* littera quam caeterae consonantes patitur, quae quia durius naturaliter sonat, durior efficitur, cum ab aliis consonantibus excipitur, atque ideo sonus ei vocalis apponitur, cuius temperamento eius levigetur asperitas : quod etiam in cantilenis ecclesiasticis saepe in eadem *r* littera facere consueverunt, qui antiphonas vel responsoria, vel caetera hujusmodi, quae cum melodia ducuntur, rite dicere norunt. Bède, *De arte metr.*, n° 14, (*P. L.*, t. cit., c. 168.)

(4) Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Si autem vis plenius proferre, non liquefaciens, nihil nocet : saepe autem magis placet. Guy, *Microlog.*, xv.

3e CLASSE

Ornements.

« Neumes qui contiennent un son tremblé, ou dont les sons se joignent l'un à l'autre (1). »

strophicus, apostropha (2)			« Note soufflée, répercutée (3), n'ayant aucun intervalle ni distance, mais étant une *voix tremblée*, comme est le son d'une trompette ou d'une corne (4). »
»	bistropha		
»	tristropha		

On définit aussi la tristropha : « une triple percussion », « un triple coup de voix bref à l'instar d'une main qui frappe (5) ».

quilisma (6), « note tremblée (7), que nous appelons ascendante ou quilisma (8); on la module plus facilement avec le gosier que par le moyen des cordes ou d'un instrument (9) ». Elle entre souvent « dans la composition de trois degrés, deux brefs (graves) et un aigu, comme : Ex ore infantium (10) » [introït des saints Innocents].

(1) Hucbald, *loc. cit.*

(2) Les trois espèces de *strophicus* sont tantôt sur une syllabe isolée, presque toujours *une syllabe faible*, tantôt en composition avec d'autres neumes, mais formant également la partie faible d'un rythme. Presque toujours, cette note est *fa* ou *ut*, avec cependant ce caractère d'indécision et de flottement que nous avons signalé pour les notes instables. Ainsi, dans l'*apostropha* précédant un autre neume ʼ/•. tandis que le climacus aura, pour sa note supérieure, un degré fixe, comme *ut*, le strophicus sera *ut* ou *si* dans les transcriptions sur lignes Pareillement la *bistropha* ,, sera parfois traduite par deux sons superposés à un très petit intervalle, et la *tristropha* ,,, par un porrectus indiquant un léger fléchissement de la voix sur le second temps premier. Cf. Dr Wagner, *Neumenkunde*, p. 21 et s. Ces sons répercutés en valeurs faibles se trouvent aussi dans les compositions polyphoniques jusqu'au XVIIIe siècle.

(3) Guy, *Microl.*, XVI, nota inflatilis ; vox repercussa.

(4) Non habet intervallum vel distantiam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubae vel cornu. Engelbert, *Tractatus*, II, c. XXIX, éd. Gerbert.

(5) Aurélien, XIX. Terna percussio ; trinus ad instar manus verberantis celer ictus.

(6) Le *quilisma* se présente ou comme note de passage dans un scandicus, ou comme tête de groupe. Mais cette note se fait toujours dans un mouvement ascendant, et généralement sur le degré médial d'une tierce mineure. Nous avons déjà signalé dans notre *Cours*, p. 177, qu'il y a probablement eu deux espèces de quilisma, tout au moins à une certaine époque ou dans certaines écoles. En effet, il est des formules dans lesquelles on l'a remplacé par un punctum, tandis qu'en d'autres il a purement et simplement disparu, dans les mss. de l'école française, par exemple ; de plus, ces mss. offrent de ce neume, tantôt la forme normale plus haut donnée, tantôt d'autres. Chose remarquable, le même échange de signes a lieu dans l'ancienne notation byzantine entre le *kylisma* (κύλισμα) et la *paraklitike* (παρακλιτική), qui ont, avec les précédents, analogie de formes et de nom. Cf. notre *Paléogr. music. byzantine.* Dans les mss. sangalliens, on trouve souvent la graphie du quilisma à la place du second son du salicus.

(7) Aurélien, *Quid est cantus*, Engelbert, Aribon : Vox tremula.

(8) Aribon : Tremula est illa neuma, quam gradatam vel quilisma dicimus. Gerbert, II, 215.

(9) Engelbert, *l. c.* : Magis gutturis quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulatur.

(10) *Quid est cantus :* Ex tribus gradibus componitur, id est, ex duabus brevibus et acuto, ut est, etc.

pressus (1), « note qu'on pourrait nommer *agglutinée*, formée de trois accents ; deux aigus, et un placé au-dessous (2) ». L'exemple représente le *pressus minor*.

trigon (3), « note en forme de triangle, qui se compose de trois brèves (4) » et qui a certainement eu la même caractéristique tonale que le neume ci-dessous.

oriscus (5).

(1) Le *pressus* (c'est-à-dire « grave », *sonus pressus*, *nota pressior*) se manifeste surtout dans les cadences soit terminales, soit formant des subdivisions de la phrase. La note double est toujours accentuée, la note inférieure est très fréquemment allongée, sauf quand ce neume est suivi d'un autre semblable. Il est extrêmement rare que le pressus ait plus d'une note grave, mais il est fréquemment précédé d'une, deux, quelquefois trois notes de préparation. Dans ce cas, les écritures neumatiques primitives autorisaient diverses graphies, ayant toutes même signification ; la plus usitée, et celle qui a prévalu, consiste à supposer les notes préparatoires et le premier son du pressus comme appartenant à un même neume, comme : A, ; B, ; C, . En réalité, ces divers groupes ne sont pas formés, si ce n'est par l'écriture, de deux neumes distincts (clivis et clivis, torculus et clivis, climacus et clivis), mais d'un pressus *maior* (note double et note plus grave, précédées d'abord d'une note plus élevée, puis de deux, en diverses combinaisons). On pourrait aussi régulièrement et correctement écrire :

A, ; B, ; C, ; etc.

La note grave du pressus est presque toujours le degré immédiatement inférieur au précédent, assez souvent la tierce mineure, rarement un autre intervalle.

Il y a certaines appositions de neumes qu'on exécute ordinairement comme le pressus, et avec lequel on les confond souvent, comme : .

(2) Nota quae dicitur coagulata ex tribus accentibus ostenditur, id est ex duobus acutis et subposito. *Id.*

(3) Le neume *trigon* a-t-il une valeur tonale ou une valeur d'émission ? Peut-être les deux, mais certainement une valeur tonale. En effet, sa première note rentre dans la catégorie des sons instables, la seconde, dans les chants les plus anciens, étant presque toujours *fa*, *ut* ou *si* ♭. Dans les mss. où les neumes sont surchargés d'ornements, comme ceux de l'école de Saint-Gall, le trigon remplace très souvent le torculus ou le pressus des autres mss. Les trois points détachés de ce neume peuvent indiquer aussi des sons détachés, répercutés, comme ceux du strophicus.

(4) Illa, quae est triangulata, ex tribus brevibus constat. *Id.*

(5) L'examen des manuscrits montre que dans les chants les plus anciens cette note indique devant elle un son enharmonique à 1/4 de ton inférieur. Ainsi, après le *torculus*, , l'*oriscus* n'est sûrement pas unissonant, car les manuscrits neumés échangent volontiers cette forme avec le *torculus resupinus*, ; les manuscrits sur lignes ont le même cas de graphie, joint à ce que le degré précédant l'*oriscus* est écrit tantôt à l'unisson, tantôt un demi-ton au-dessous, chose que nous pouvons remarquer aussi du *trigon ;* dans le cas précédent, la quatrième note (*oriscus*) étant par exemple *do* ou *fa*, la troisième est un son instable, qui n'est ni l'unisson, ni le demi-ton au-dessous, mais nécessairement donc le 1/4 de ton. Dans les mélodies composées environ depuis le XIe siècle, l'*oriscus* n'a plus d'autre effet que de doubler la note précédente ; à partir seulement de cette époque, il devient unissonant (voir ce qui a été dit plus haut sur le rôle de Guy dans la suppression des notes instables). Cf. le remarquable rapport du Dr Wagner au Congrès grégorien de Rome de 1904, publié en français dans la *Tribune de Saint-Gervais*, 10e année, 1904, p. 111 : *La transcription du chant grégorien par la portée musicale.* Dans le cas de l'oriscus, nous devons voir l'une des difficultés qu'avaient les chantres français du VIIIe ou du IXe siècle à s'assimiler le chant romain. Certains manuscrits français, au lieu de la notation précédente, quand l'oriscus était suivi d'un autre torculus, changent le tout en ce groupement à la place de : . Cf. notre *Histoire du chant liturgique à Paris*, p. 59-60.

4e CLASSE.

Neumes composés des précédents.

pes praepunctis (1)
pes subbi-subtripunctis
pes quassus
pes stratus
salicus (2)
pes pressus
flexa *ou* clivis strophica, *ou* cum orisco
torculus resupinus
torculus resupinus flexus
torculus strophicus *ou* cum orisco
porrectus subbi-subtripunctis
porrectus flexus
porrectus flexus resupinus
climacus praebi-praetripunctis
virga subtripunctis
climacus resupinus
scandicus flexus
apostropha cum bi- *ou* tristropha
franculus (3)
clivis cum presso, *ou* pressus praepunctis, *ou* pressus maior
pressus liquescens
pressus resupinus
quilisma flexum

(1) *Praepunctis*, avec *punctum* avant; *subpunctis*, id., après; *flexus*, fléchi; *resupinus*, qui remonte.

(2) La caractéristique bien nette de la place occupée primitivement par le *salicus* dans l'échelle des sons est le nom de *Virga semitonius* donné à sa note supérieure dans un tableau de neumes (Trèves, Bibliotheque de la Cathédrale, codex 6, fº 95 et 96) ; cette désignation se rapporte au salicus, dans n'importe laquelle de ses positions. De fait, le salicus, sur d'autres degrés que le demi-ton primordial (v. plus haut, p. 157), se rencontre surtout dans les mss. sangalliens, dont il est une particularité des plus curieuses, et dans lesquels il remplace presque toujours le scandicus. Nous avons toujours été tout à fait d'accord avec M. Wagner, *op. cit.*, p. 39 et s., que c'est une fausse interprétation de considérer la seconde note du salicus comme accentuée : cette faute n'avait pas été commise par Dom Pothier dans les éditions préparées sous sa direction à Solesmes, et la Commission pontificale pour les livres liturgiques grégoriens a adopté la même façon de voir, appuyée de nombreux exemples.

(3) Intervalle minime, comme ceux des notes avec *oriscus*.

IV. — LA RYTHMIQUE. I.

Théorie de la composition.

« La musique se divise en trois parties : car elle est ou *harmonique*, ou *rythmique*, ou *métrique* (1). L'Harmonique est ce qui apprend à discerner dans les sons l'aigu et le grave ; la Rythmique est ce qui recherche dans la rencontre des paroles [avec la musique] si le son s'y adapte bien ou mal ; la Métrique est par quoi on reconnait, pour des motifs plausibles, (*probabili ratione*) les mesures des divers mètres (2). »

Or, « *le rythme naturel* est reconnu comme un attribut de la voix animée : celui qui garde, qui suit avec soin la mélodie, et se tait à propos, parcourt, d'une voix bien ordonnée, le chemin des *pieds musicaux, par le moyen des accents* (3) ». « Car, si le son de la cantilène est émis avec une bonne méthode (*si recto canitur tramite*), elle parcourt l'ordre des pieds (4). » Dans le langage, en effet, « les temps des pieds sont divisés PAR LES ACCENTS en *arsis* et *thesis* (*arsis* veut dire « élévation », *thesis* « déposition ») ; l'arsis se place sur la première partie des mots, la thesis sur la seconde : dans *pólus*, *po* est arsis, *lus* thesis. » (5)

Un grammairien dont les traités furent la base de l'enseignement pendant toute la fin de l'antiquité et le moyen âge (6), nous décrit la même chose avec un autre exemple :

« Dans chaque partie du discours, il y a arsis et thesis, comme dans celle-ci : *natúra* ; quand on dit *natu*, la voix s'élève et l'arsis est sur *tu* (7); quand c'est *ra*, la voix tombe, et c'est la thesis. Et autant *tu*

(1) Cf. les divisions de l'enseignement musical dans l'école de Lasos et M. Capella ; voir Gevaërt et Vollgraff, *Problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, in-4°, 1903, page 103.

(2) Musicae partes sunt tres : nam vel est illa *Harmonica*, vel *Rythmica*, vel *Metrica*. Harmonica est quae discernit in sonis acutum et gravem ; rythmica est quae requirit in concursione verborum [cum melo] utrum sonus bene an male cohaereat ; metrica est quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit. Cassiodore ; Isidore ; Aurélien ; Raban Maur.

(3) On pourrait traduire aussi : « ouvre le chemin aux pieds musicaux par le moyen des accents. » Naturalis rythmus animatae voci cognoscitur attributus : qui tunc pulchre melos custodit, si apte taceat, congruenter loquatur, et *per accentus* viam musicis pedibus composita voce gradiatur. Théodoric, lettre à Boèce.

(4) Nam ipsius cantilenae vox, si recto canitur tramite, per ordinem discurrit pedum. Aurélien.

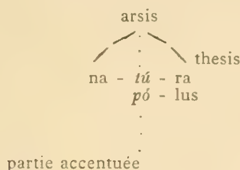
(5) Pedum tempora in arsi et thesi accentibus discernuntur. Arsis interpretatur elevatio, thesis positio ; sed *arsis in prima parte* nominis seu verbi ponenda est, *thesis in secunda*, nam hae particulae propter discretionem temporum pedestrium inventae traduntur, verbi gratia, *pólus*, *po* arsis est, *lus* thesis. Aldhelm, *lib. de septen.* (*Patr. lat.*, t. cit., 200 B).

(6) In hac parte « natúra », quando dicitur « natú », elevatur vox et est arsis in « tú » ; quando vero « ra », deprimitur vox, et est thesis. Et « tú » quantum suspenditur per arsim, tantum « ra » deprimitur per thesim. Priscien, éd. Putsch, p. 1289.

(7) *Elevatur vox et est arsis in « tu »*, syllabe accentuée. C'est évidemment par mégarde qu'un savant grégorianiste a donné cette phrase en la coupant d'un point après le mot *arsis*, d'où la traduction vicieuse : « La voix s'élève et c'est l'arsis. »

se trouve enlevé par l'arsis, autant *ra* est abaissé par la thesis (1) ».

D'où nous tirons ce schéma :



Tel est donc, dans « le rythme naturel » et élémentaire de la parole, la théorie reconnue par les vieux théoriciens ; l'arsis est la partie accentuée, la thesis la partie faible de la subdivision rythmique. Ce sera

(1) C'est sur ce sujet de l'influence de l'accent dans le chant liturgique que certaines personnes ont élevé des objections contre l'interprétation traditionnelle de ce chant. L'accent tonique, a-t-on l'habitude de dire, était primitivement une élévation, indépendante de toute longueur ou brièveté ; mais, dans les premiers siècles de notre ère, il devenait de plus en plus long, jusqu'à ce que la formation des langues romanes nous révélât que la syllabe accentuée latine avait, dans un allongement de plus en plus important, effacé même la syllabe atone : on conclut que dans le chant il faut allonger toutes les syllabes accentuées. Le raisonnement est aussi boiteux que captivant en apparence. Il ne tient pas compte de ces faits importants : 1° l'allongement de l'accent et la diminution, même la suppression de la syllabe faible, étaient l'habitude à l'époque classique romaine, dans le langage vulgaire : on prononçait *cáue ne éas* comme *Caunéas ;* 2° la musique — théoriciens et mélodies nous le prouvent — ne se préoccupait ni de la longueur, ni de la brièveté des syllabes ; le temps premier bref était la règle ordinaire, et l'accent se traduisait ordinairement par l'élévation — auquel il faut ajouter, plus tard, l'intensité — du son musical, lorsque le compositeur voulait le faire ressortir ; 3° les chants liturgiques, comme toute musique en général, ne se préoccupent pas de faire ressortir dans la mélodie la durée soit conventionnelle et factice, soit vulgaire et habituelle, du langage parlé ; 4° ni les grammairiens ni les musiciens liturgiques n'ont tenu compte de l'allongement de l'accent dans le parler vulgaire, et la seule théorie à laquelle tous se réfèrent et qu'ils mettent en pratique, c'est celle de l'enseignement classique, auquel tous restent fidèles. Une comparaison de bon sens reste à faire : la manière dont un Italien, un Français, un Allemand moderne prononce sa langue vulgairement, dans la conversation ordinaire, est-elle reflétée dans la manière dont il mettra en musique un texte littéraire ? La durée ou le traînement de certaines syllabes pourra quelquefois influer, dans une petite proportion, sur le rythme de sa composition musicale, jamais ces éléments n'y seront reproduits.

Précisément, le cas est assez fréquent, dans la mélodie liturgique, où la syllabe accentuée n'a qu'un temps musical, et l'atone plusieurs : que devient alors le raisonnement sur le prétendu allongement de l'accent ? Dans le langage parlé, oui ; dans la musique, non. D'ailleurs, nous n'irons pas jusqu'à conclure en sens inverse, comme l'ont soutenu de très éminents grégorianistes, que la brièveté appartient à l'arsis, et la longueur à la thesis : cet axiome est aussi faux que le précédent, et est absolument démenti par les faits. Ce qui est vrai, c'est que les musiciens ont suivi le procédé qui leur a semblé le meilleur, tantôt l'un, tantôt l'autre. En voici une preuve prise du premier chant de l'antiphonaire grégorien, l'introït *Ad te levavi ;* nous indiquerons par un chiffre au-dessus du texte le nombre de temps musicaux que comptent les syllabes accentuées et les syllabes finales de chaque mot, en négligeant les autres syllabes, ainsi que les monosyllabes (voir le chant plus loin, page 190) :

1 1 3 (1) 3 2 6 1 2 4 2 4 2 3 2 3 2) 3

Ad te levávi ánimam méam ; Déus méus, in te confído, non erubéscam ; neque irrídeant me

4 2 2 2 2 (2) 1 4 1 4 4 3 2

inimíci méi, étenim univérsi qui te exspéctant, non confundéntur. Soit au résumé : mots dans lesquels la syllabe accentuée a *moins* que la finale : 2 sur 14 (*meam, Deus,* où l'accent est de sa nature, bref) ; où elle a *autant* : 5 sur 14 (*levavi, animam, irrideant, mei, exspectant*) ; où elle a *plus* : 7 sur 14, la moitié (*meus, confido, erubescam, inimici, etenim, universi, confundentur*).

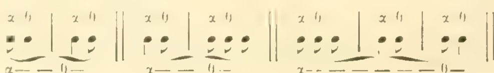
la base de toute la poésie tonique de tant d'admirables poètes liturgiques du moyen âge.

Indépendamment du mot, le *pied*, pris dans son sens abstrait, est divisé de même. « Il est nécessaire de bien confier à la mémoire le sens de ces deux mots, « arsis, thesis ». Car, en battant, nous levons et posons la main; le levé a pour lui la première partie du pied, le posé l'autre partie. Voici d'abord le pyrrhique qui a autant pour le levé que pour le posé; de même, le spondée et le dactyle ... Voilà ensuite l'ïambe, il a une raison simple et double, que nous retrouvons dans le choriambe [trochée] .... » (1)

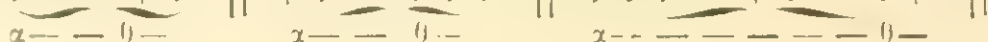
Nous savons d'ailleurs, soit par la suite du traité augustinien, soit par d'autres auteurs, que ces pieds ou rythmes élémentaires, pour former des rythmes parfaits, doivent s'unir au moins par deux, ou par trois, et les uns jouent alors le rôle d'arsis, les autres celui de thesis.

Ainsi, les rythmes ternaires, ïambe, trochée, tribraque peuvent entrer, mêlés, dans la constitution d'une ligne rythmique, s'unir, par conséquent, dans toutes les combinaisons de deux ou de trois groupes qu'on peut former avec eux, comme :

Éléments :

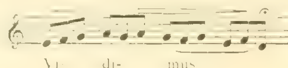


Rythmes complets :



Dans le graduel du même dimanche : 3 mots ont plus de notes à la thesis qu'à l'arsis, 3 le même nombre, 5 en ont PLUS SUR L'ACCENT que sur la finale ; dans l'alleluia, TOUS LES MOTS, sauf un, sont *plus chargés de notes sur l'accent* que sur les autres syllabes. Les compositeurs ont donc choisi ce qui leur convenait le mieux. C'est pourquoi nous avons regretté de voir tout le tome VII de la *Paléographie musicale* consacré à la recherche de l'impossible justification du faux principe dont nous parlons plus haut : tous les raisonnements basés sur ce système ne sont appuyés que par des exceptions.

Une recherche des plus intéressantes à faire serait celle qui porterait sur l'influence des *accentuations vicieuses* du langage courant dans la mélopée liturgique. Ces accentuations relèvent de lois très nettes, en particulier celle de l'*i* pénultième dans le parler vulgaire, qui influe dès le troisième siècle sur les *quasi-versus* des évêques africains, et dont on peut suivre la trace pendant plusieurs siècles. Quoi donc d'étonnant si un compositeur liturgique a chanté :



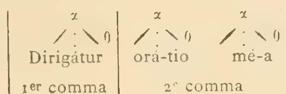
en accentuant évidemment la pénultième syllabe.

Il y aurait toute une longue étude à faire sur ce sujet, et bien conduite, elle pourrait amener à situer le temps et le lieu d'origine de certaines catégories de chants où l'*i* a été vicieusement accentué, sous l'influence du langage vulgaire.

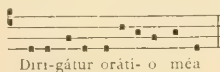
(1) Opus est haec duo nomina mandare memoriae, levationem et positionem : in plaudendo enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio. Video primum, pyrrichium tantum habere in levatione quantum in positione ; spondaeus quoque, et dactylus, etc. Video secundum, iambum simpli et dupli habere rationem ; quam rationem cerno et in chorio, etc. Augustin, l. II, c. x.

Donc, « les perfections de la musique elle-même et les divisions [de son rythme] consistent dans l'arsis et la thesis, levé et baissé (1) ».

« L'arsis et la thesis, levé et baissé, forment le *comma* [la plus petite partie rythmique de la mélodie]; mais tantôt le comma est formé d'une simple arsis et thesis, tantôt de plusieurs (2) », ce que nous éclairerons d'un second exemple :



Le premier comma est formé d'une simple arsis et thesis, le second de deux. Traduisons musicalement l'exemple : l'accent nous indiquera au moins une ligne plus élevée, et nous pourrons chanter :



ou, si l'on préfère grouper par neumes :



En vertu de la loi d'union des rythmes élémentaires, le second comma, au lieu d'être analysé par ses arsis et thesis simples, sera considéré comme formé d'une arsis et thesis composée,



ou, si l'on préfère, *orátio* sera plus accentué que *méa*, et le climacus plus que la clivis.

Appliquons cette théorie à toute la notation usuelle, et nous y verrons, selon l'expression juste de Guy, en son *Micrologue*, « comment les neumes tiennent la place des pieds, celui-ci courant sur le mètre dactylique, celui-là sur le spondaïque, cet autre sur le ïambique ». Passage, on le sait, qui a mis à la torture bien des théoriciens modernes, et cependant clair et précis.

Car, rien qu'en ce qui concerne les éléments, si l'antique théorie de la notation exposée dans le paragraphe précédent tient la note simple pour représentative d'une brève, la note double pour longue, la note

(1) Isidore, *in fine*. Ejusdem musicae perfectiones et metra consistunt in arsi et thesi, id est, in elevatione et positione.

(2) Commata *per arsin et thesin fiunt*, id est, elevationem et depositionem. Sed alias simplici arsi et thesi vox in commate semel erigitur ac deponitur, alias saepius. *Musica enchiriadis*, IX.

formée de deux éléments pour une longue et une brève, ou *vice versa*, il est visible que cette dernière, groupe ternaire, est assimilée à un pied ternaire. Deux de ces groupes [de] neume de Guy nous donneront donc exactement un mètre ïambique ou trochaïque, suivant leur disposition (1) :



A leur tour, ces petites parties s'uniront les unes aux autres pour former la phrase, et c'est ici qu'est, pour certains musiciens, la pierre d'achoppement.

Comment, en effet, ces mètres, ces nombres, seront-ils joints entre eux ? Et les notions de prosodie, de quantité, de métrique, qu'on a retenues du collège, entrant en lice, il semble, selon les uns, ou bien qu'on puisse en tirer les plus formidables objections contre la pratique traditionnelle du chant d'église, ou, selon les autres, que ce soit un travail vain, fastidieux et... inutile. Peut-être : mais n'est-il point au moins utile, sinon parfois nécessaire, de connaître les procédés employés par les compositeurs, pour bien juger de leurs œuvres?

Étudions leurs théories, et voyons ensuite comment on interprétait dans la pratique la ligne de la mélodie et du rythme.

« Le nombre [ou rythme] est comme l'élément mâle, la mélodie

(1) Il nous semble qu'il peut y avoir là l'explication pratique et rationnelle d'un autre passage de Guy, *Microl.*, XVI, « le mouvement des voix (qui se peut faire d'une manière consonante de six manières) est formé d'arsis et de thesis, c'est-à-dire levé et baissé ; *par ce double mouvement, c'est-à-dire arsis et thesis, tout neume est formé*, hormis les répercutés et les simples. Ensuite les arsis et thesis sont jointes entre elles (comme l'arsis à l'arsis, la thesis à la thesis), ou bien les unes aux autres (comme l'arsis à la thesis, et la thesis à l'arsis) ; cette conjonction est donc faite tantôt de choses semblables, tantôt de dissemblables ; et tous les neumes, par les mêmes moyens d'arsis et de thesis, peuvent être ainsi variés. »

Evidemment, ce passage présente quelque obscurité, doublée de ce que, fréquemment, les musiciens appellent arsis un son plus élevé, et thesis un son plus grave, et que Guy a pu employer ici le même langage

Mais, qu'on explique le passage d'une façon ou d'une autre, le résultat ne changera pas les conclusions déjà tirées plus haut. Voici le texte :

« Igitur motus vocum (qui sex modis consonanter fieri potest) fit arsi et thesi, id est elevatione et depositione ; quorum *gemino motu*, id est *arsis et thesis*, *omnis neuma formatur*, praeter repercussae [strophicae] et simplices [punctum et virga].

« Deinde arsis et thesis tum sibimet junguntur, ut arsis arsi, thesis thesi, tum altera alteri, ut arsis thesi, et thesis arsi conjungitur ; ipsaque *conjunctio* tum fit *ex similibus*, tum *ex dissimilibus : neumae* quaeque per eosdem modos arsis et thesis poterunt variari. »

Cependant, malgré l'explication que nous en proposons, nous remarquerons qu'un anonyme du Mont-Cassin, *De musica antiqua et nova*, publié par Coussemaker, donne aux mots *arsis* et *thesis* le sens d'intervalle ascendant et descendant. C'est ce texte qui est glosé ici par Guy.

La même confusion a été faite par des théoriciens grecs et byzantins, arsis étant employé dans le sens d'accent aigu et de note élevée, et thesis à l'inverse. Il n'y a rien là que de fort naturel, lorsqu'on se rappellera que, musicalement, l'accent tonique est le plus souvent traduit par une note plus élevée. Cf. Vincent, *Notices et extraits des mss.*, IIe partie, t. XVI, p. 237, et *Paléographie musicale byzantine* déjà citée.

comme l'élément féminin, car elle est comme une matière qui n'a point de figure propre ; mais le rythme, comme par un acte viril, lui prête tant la forme du son que des effets variés (1). »

« La raison musicale (dont dépendent la dimension raisonnable des sons et leur rythme) ne s'occupe pas qu'une syllabe soit allongée ou abrégée, ni ce qu'elle peut être ici ou là selon les règles de ses mesures propres. Car, si à l'endroit où il convient de placer deux syllabes [grammaticalement] longues, on met un mot dont la première est brève, et que la prononciation rend longue, la musique ne s'en offense nullement : il suffit que les temps des voix parviennent aux oreilles, comme il lui semble qu'ils doivent l'être (2).

« C'est pourquoi je ne trouve pas qu'il puisse paraître absurde à qui que ce soit, si quelqu'un, ayant ordonné comme il veut, autant qu'il veut, les pieds qu'il veut (comme personne avant lui n'en a suivi l'ordre et la mesure), ne puisse être dit valablement et à bon droit le créateur d'un nouveau genre de vers. Ou, si cette faculté est interdite à l'homme, on pourra se demander avec étonnement en quoi ont mérité ceux qui, sans suivre aucune règle préexistante, ont assemblé les pieds qu'il leur a plu, ont inventé et nommé les vers. Ne le vous semble-t-il pas (3) ?

« Quand les instrumentistes frappent leur scabelle et leur cymbale, ce sont des rythmes connus et d'autres semblables qu'ils joignent pour le plaisir des oreilles : mais cependant, dans cette durée perpétuelle, si vous n'entendiez pas la [mélodie de la] flûte, vous ne pourriez en aucune manière noter où se termine la connexion des pieds, et d'où elle retourne encore à son début (4).

« Car, comme elle roule sur des pieds connus, et qu'on pèche contre elle si des pieds dissemblables y sont mêlés, on la nomme justement rythme, ou nombre ; mais, comme ce déroulement n'a aucune forme (*modum*) et que rien n'indique en quel pied il se termine, à cause du

(1) Numerum [rythmum] autem marem esse, melos feminam noverimus ; etenim melos materies est, quae sine propria figura censetur : rythmus autem, opere quondam virilis actus tam formam soni quam varios praestat effectus. M. Capella.

(2) At vero *musicae ratio* (ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet), *non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba*, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris, et primam quae brevis est, pronuntiatione longam feceris, nihil musica omnino succenset : tempora enim vocum ea pervenire ad aures, quae illi debita fuerunt. Augustin, l. II, c. 1.

(3) Ex quo non absurde cuipiam videri potest, quod si quis, ut volet, pedes quot volet, et quos volet ordinaverit, quia nemo ante ipsum hunc ordinem ac mensuram pedibus constituerit, recte ac jure conditor novi generis versuum propagatorque dicetur. Aut si haec licentia intercluditur homini, cum conquestione quaerendum est quid tandem illi meruerunt, si nullam rationem secuti, connexionem pedum quos illis connectere placuit, versum appellari haberique fecerunt. An tibi aliter videtur ? *Id.*, c. VII.

(4) Cum symphoniaci scabella et cymbala pedibus feriunt, certis quidem numeris et his qui sibi cum aurium voluptate iunguntur : sed tamen, tenore perpetuo, ita ut si tibias non audias, nullo modo ibi notare possis quousque procurrat connexio pedum, et unde rursus ad caput redeatur. *Id.*, l. III, c. 1. 1.

manque de division dans sa suite, il ne doit pas être appelé *mètre* [ou division]. Celui-ci a les deux : car il court sur des pieds connus, et il est terminé sur des finales connues. C'est pourquoi non seulement il est mètre à cause de sa fin remarquable, mais encore rythme à cause de la conception raisonnable de ses pieds. Ainsi tout mètre est rythme, mais tout rythme n'est pas mètre.

« Le nom de rythme apparaît donc par là très clairement dans la musique, à tel point que *toute la partie de cette science qui traite de ce qui dure et de ce qui ne dure pas est nommée* RYTHME (1). »

En d'autres termes, « il y a cette différence entre le rythme et le mètre, que le rythme est la seule consonance des paroles, sans aucun nombre ni fin connue, classée, et il se déroule à l'infini sans être lié par aucune loi, ni composé dans des pieds connus ; le mètre, au contraire, est ordonné par des pieds qui lui sont propres, et par des terminaisons connues (2). »

« Il était donc nécessaire de discerner ces deux genres par un vocable différent, afin que celui dont on a parlé plus haut soit seulement rythme de son nom propre, et l'autre rythme et mètre (3).

« Mais encore, comme parmi les nombres terminés d'une manière connue, c'est-à-dire les mètres, il en est qui n'ont point de division régulière qui les partage en leur milieu, d'autres qui l'ont très exactement, il fallait encore noter cette différence par la terminologie. Car *on peut très bien mêler les pieds qui, égaux en temps, n'ont point cependant entre eux cette concordance de battement* que leur confère le levé et le baissé de chaque partie du pied. Les pieds qui ont le même nombre de temps peuvent être régulièrement mêlés, quand bien même ils auraient un battement différent quoique légitime », comme les ïambes, trochées et molosses (4).

(1) Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rythmus, id est numerus ; sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat, propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet : nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo. Itaque non solum metrum propter insignem finem, sed etiam rythmus est, propter pedum rationabilem connexionem. Quocirca omne metrum rythmus, non omnis rythmus etiam metrum est. *Rythmi enim nomen* IN MUSICA *usque adeo late patet, ut haec* TOTA PARS *ejus* QUAE AD DIU ET NON DIU PERTINET, RYTHMUS nominata sit. *Id.*, n° 2.

(2) Hoc ergo interest inter rythmum et metrum, quod *rythmus est sola verborum consonantia*, sine ullo certo numero et fine, et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus ; *metrum autem pedibus propriis certisque finibus* ordinatur. Remi, *in M. Capella.*

(3) Haec duo genera etiam vocabulis discernenda erant, ut illud superius rythmus tantum proprio jam nomine, hoc autem alterum ita rythmus et metrum etiam vocaretur. Rursus, quoniam eorum numerorum qui certo fine clauduntur, id est metrorum, alia sunt in quibus non habetur ratio cujusdam divisionis circa medium, alia in quibus sedulo habetur, erat etiam haec differentia notanda vocabulis. Augustin, l. V, c. I.

(4) Utrum *recte misceantur*, qui quamquam sint aequales tempore, *non eadem tamen percussione concordant*, quae levatione ac positione pedis sibimet confert. Pedes ergo qui ejusdem temporis sunt rationabiliter posse misceri, si habeant legitimam, quamvis diversam, percussionem. *Id.*, l. II, c. xi.

Aux mélanges des rythmes ternaires que nous avons mentionnés quelques pages plus haut (1), il nous faut donc ajouter le rythme sénaire qui remplace deux des précédents ; en langage moderne, disons que, dans une phrase au rythme ternaire, dans lequel deux éléments doivent toujours s'unir pour former un nombre parfait, ces deux éléments ternaires peuvent être remplacés par trois binaires ; une phrase constituée d'une façon analogue au schéma suivant, (et il s'en rencontre beaucoup dans le chant grégorien) (2), n'est donc point constituée d'après un rythme libre, mais d'après le rythme à 3, ou mieux à 6 temps premiers, tel que le comprenaient les anciens :



Cependant, les mélanges eux-mêmes des pieds et des mètres sont soumis en certains cas à des conditions précises, bien que larges d'application. Un vers ou un membre rythmique d'importance analogue « ne peut exister que s'il se compose de deux membres étroitement liés, soit d'autant de demi-pieds [quel que soit le rythme divers des mètres], soit avec un nombre inégal d'un demi-pied ; ou même *par quelque égalité, comme trois et quatre, cinq et trois, cinq et sept, six et sept, huit et sept,* ou enfin *sept et neuf* (3) ».

C'est là l'égalité qui joint entre eux les pieds (4).

Nous voilà donc loin encore de la fameuse uniformité des pieds prônée par quelques-uns : l'égalité de saint Augustin et des anciens auteurs en est bien différente. Cette largeur d'interprétation n'empêche pas d'ailleurs des classifications très strictes, et les mélanges principaux en sont nettement définis.

« Ces genres sont en effet mêlés en diverses espèces de rythmes, dont la première est formée de ceux qu'on nomme *dochmiaques* [huit temps, divisés trois, trois et deux, forme très fréquente dans les mélodies grégoriennes] (5) ; une seconde espèce est formée d'un ïambe-dactyle et d'un péon [dix temps, divisés en 3 + 2 et 2 + 3] ; il y en a même qui sont simplement nommés *prosodiaques*, [« c'est-à-dire prononcés sous un seul accent » glose Remi (6)]. D'autres peuvent être formés de trois pieds, pyrrhique, ïambe et trochée [huit temps, disposés

(1) Voyez *Cours théorique et pratique*, p. 206.

(2) Voyez article de *La Vie de la paroisse*, 1re année, n° 10 ; Paris, 1906.

(3) Sed cum sint metra pene innumerabilia, versum tamen esse non posse, nisi duobus membris sibimet concinnatis, aut totidem semipedibus, aut dispari numero etiam semipedum, sed *aliqua* AEQUITATE conjunctis, *ut sunt quatuor et tres*, aut *quinque et tres*, vel *quinque et septem*, aut *sex et* septem, aut octo et septem, vel *septem et novem*. Augustin, ~~II, XI.~~ V, 1/5

(4) Quae tandem alia re, nisi aequilitate pes pedi amicus est ? *Id.*, VI, x, n° 25.

(5) Cf. *Cours* cité, p. 188.

(6) Quod sub uno accentu pronunciantur. Voyez les autres textes cités pages 66 et 67.

en 2 + 3 [illegible] 2 + 3 2 + 1] ; ou de quatre, en ajoutant aux précédents un ïambe qui les précédera. Ils sont avec juste raison appelés *irrationnels* (1) », ce qui n'empêche pas de les employer couramment.

On nous cite d'autres exemples analogues que les théoriciens analysent tout au long.

Or, « les mètres sont presque innombrables », dit saint Augustin (2), et ils supposent toute espèce de combinaisons : les traités en usage dans l'enseignement ancien en comptent cent vingt-quatre (3). Dans la pédagogie des écoles supérieures de Rome, au VIIe siècle, au moment, par conséquent, où le livre des antiennes et des répons attribué à saint Grégoire était codifié, on exerçait les étudiants à retrouver dans la cantilène ces mélanges de mètres analogues à la prose, « pedestri regula ».

Quel texte est plus propre à montrer l'excellence de l'interprétation traditionnelle du chant liturgique, alors que certains se l'imaginent soumis à des mesures régulières, ou subdivisées, à l'image de la musique moderne ?

Et l'étudiant qui nous transmet ce détail dit que ces mélanges s'appliquent *recto syllabarum tramite*, ou, en langage clair : conformément à la rythmique des syllabes ; il ajoute avec finesse que la « difficulté de les reconnaître toujours clairement n'a d'égale que le petit nombre des savants qui les discernent (4) ».

S'il y a dans la cantilène ecclésiastique des pièces à rythme régulier et métrique, il y en a donc aussi à rythme libre, analogue à celui de la prose, *pedestri regula*.

Voilà ce qu'est exactement pour nos vieux auteurs, avec une largeur et une liberté habituellement peu soupçonnées, la théorie du mètre et son application à la ligne musicale. Pendant plus de cinq cents ans, elle fut vivante, enseignée et commentée dans les écoles. Tous les musiciens en avaient reçu l'enseignement, tous s'étaient efforcés de l'appliquer.

Les maîtres médiévaux sont les héritiers directs de la tradition antique, telle qu'elle était au moment où le chant chrétien prend sa forme : ils la tenaient des méthodes en honneur dans les écoles de Rome et de la Grèce (5). Et lorsque Guy, au XIe siècle, résume les données de la tradition, il le fait en termes remarquables par leur clarté et leur précision.

(1) Verum [illegible]

(2) L. II, c. XI.

(3) Priscien, Donat. Cf. les notes de Raban Maur sur Priscien, *Patr. lat.*, [illegible]

(4) [illegible] obscuritas praetenditur, quanto rarior doctorum numerositas reperitur. Aldhelm., *ep.* IV.

(5) [illegible]

La doctrine qu'il émet n'est pas sa doctrine propre, elle n'est que l'écho, la mise au point, de ce qu'avaient autrefois prôné ses devanciers, depuis le vieux Capella et saint Augustin : à lire le fameux chapitre xv du Micrologue, on retrouve à travers les siècles les procédés et la théorie exposés autrefois par Aristide Quintilien (1) :

« On doit veiller très exactement à une telle distribution des neumes, que, lorsque les neumes sont formés soit d'une répétition d'un même son, soit par la réunion de deux ou de plusieurs, toujours cependant, soit par le nombre des sons, soit par l'arrangement des durées, les neumes se rapprochent ou se répondent, tantôt égaux à d'autres, tantôt doubles ou triples par rapport à un, et d'autres fois dans une proportion sesquialtère ou sesquitierce.

« Que le musicien se mette donc en face des divisions sur lesquelles il peut faire tomber le chant, comme le métricien le fait des pieds dont il composera le vers, si ce n'est que *le musicien n'est point lié par la nécessité d'une aussi importante loi*, car en toutes choses cet art change, par une variété raisonnée, la disposition des voix.

« Il y a, en effet, des chants *presque* PROSAÏQUES, qui observent moins ces choses, et en lesquels il n'y a point de recherche, où les parties et distinctions, grandes ou petites, se retrouvent par places sans grande raison, à la manière de la prose.

« Mais j'appelle MÉTRIQUES *des chants* (et souvent nous chantons ainsi) qui nous paraissent *scandés presque comme les pieds du vers* [ou : scandés comme les pieds des « quasi-versus »], ce qui se produit quand nous chantons ces mètres en lesquels on peut observer que les neumes dissyllabes ne se continuent pas d'une façon superflue, et sont sans mélange de trisyllabes et de tétrasyllabes.

(1) Summopere tamen caveatur talis neumarum distributio, ut, quum neumae tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant semper tamen, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum, neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquistertia.

Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum, nisi quod *musicus non se tanti legis necessitate constringit*, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositioni *rationabili varietate permutat*. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus *ut* QUASI *versus* pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum.

Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios adiunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas ; rationabilis vero discretio est, si ita fit *neumarum et distinctionum moderata varietas*, ut tamen neumae neumis, et distinctiones distinctionibus *quadam* semper *similitudine* sibi consonanter respondeant, id est ut *similitudo dissimilis*, more perdulcis Ambrosii.

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et NEUMAE *loco sint* PEDUM, et DISTINCTIONES *loco* VERSUUM : utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaïco, illa ïambico metro decurret, et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, et multa alia, ut elevatio et positio tum ipsa sibi tum altera alteri similis vel dissimilis praeponatur, supponatur, apponatur, interponatur, alias coniunctim, alias divise, alias commixtim.

« Cependant, *comme les poètes* LYRIQUES *unissent tantôt tels ou tels pieds*, ainsi ceux qui font un chant placent les neumes raisonnablement, avec discrétion et diversité ; cette discrétion est raisonnable, s'il y a une telle variété modérée des neumes et des distinctions, que cependant les neumes répondent toujours d'une façon agréable aux neumes et les distinctions aux distinctions par *une certaine similitude*, c'est-à-dire une similitude dissemblable, à la manière du si doux Ambroise.

« Ce n'est pas, en effet, une petite similitude qu'il y a entre les mètres et les chants, puisque *les neumes tiennent la place des pieds*, et les distinctions la place des vers : de sorte que ces neumes suivent le mètre dactylique, ceux-là le spondaïque, ces autres le ïambique, et que les distinctions paraissent tantôt comme un tétramètre, tantôt un pentamètre, ailleurs comme un hexamètre, et beaucoup d'autres divisions, puisque leurs élévations et dépositions tantôt avec elles-mêmes, tantôt avec une autre, semblablement ou dissemblablement se préposent, se supposent, s'interposent, parfois unies, parfois divisées, parfois mélangées. »

En dehors des pièces en pur rythme libre, ces mélanges ont donc pu se faire, et se sont faits souvent, en combinant les sons de la mélodie à l'image des mètres les plus usités de la littérature gréco-romaine.

Tantôt on peut retrouver dans une ligne mélodique des formes rythmiques analogues à tout un vers ; tantôt ce sont des combinaisons à la manière lyrique, employant d'abord des mouvements binaires, puis ternaires, puis à cinq temps, etc. ; tantôt imitant aux cadences les chutes harmonieuses du *nombre* ou *cursus*, cher aux écrivains et aux orateurs.

Ces combinaisons, qu'on retrouve dans des pièces importantes et soignées, telles que les graduels, les formules vocalisées des répons, sont par elles-mêmes l'indéniable preuve que les compositeurs liturgiques se sont attachés à traiter ce genre de rythme aussi bien que la forme libre qualifiée de « prosaïque » ou d'« oratoire ». Les pièces où on les retrouve ne sont point rares, mais au contraire très fréquentes.

Déjà, les exemples cités dans nos études précédentes ont pu donner une juste idée, les antiennes, du style oratoire, les mélodies d'hymne, de la forme métrique ; un exemple qui semble fait pour illustrer la fin du texte de Guy nous montrera la forme lyrique la plus intéressante et la plus remarquable.

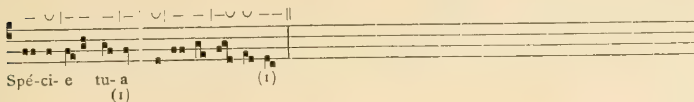
C'est le répons du graduel *Specie tua*, actuellement au commun des vierges, et primitivement employé pour l'unique et solennelle mémoire de la B. V. Marie, le 1er janvier (1).

(1) [illegible] *Liber gradualis, Commune sanctorum* [illegible]

Nous transcrivons cette pièce incise par incise, en indiquant au-dessus des neumes la manière dont s'unissent en longues ou en brèves les pieds et mètres qu'ils forment.

1re Période : pentamètre :

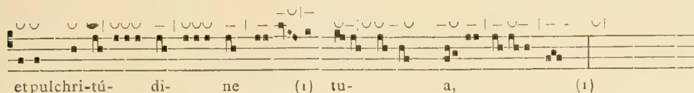
1re *distinction* : trochaïque. 2e *distinction* : dactylo-spondaïque



2e Période : tétramètre et pentamètre.

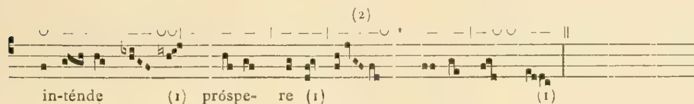
1re *distinction* : péons. (proportion sesquialtère).

2e *distinction* : péons et crétiques. (même proportion.)



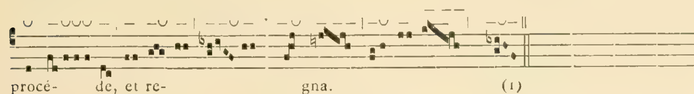
3e Période : diverses combinaisons.

1re *distinction* : molosses. 2e *distinction* : id. 3e *distinction* : dactylo-spondaïque.



4e Période : « ici semblablement, là dissemblablement. »

1re *distinction* : épitrite. 2e *distinction* : mètres mêlés.



Deux observations : la première incise ou distinction présente justement un molosse entre deux trochées, — trois mouvements binaires (6 temps) contre deux ternaires (6 temps), — combinaison que nous avons signalée plus haut ; la seconde période n'a pas le demi-pied final, qui

(1) Ces notes valent deux temps par suite de la règle sur la *mora ultimae vocis*, voir § suivant, pages 193 et s.

(2) Ce mètre est ici *irrationnel :* c'est le *seul* de tous ces membres de phrase.

peut être représenté régulièrement par un silence équivalent, ou par l'anacrouse de la troisième période.

Voici en chiffres le schéma rythmique de toute cette pièce :

Specie tua. — 1re phrase.
3
6 — 1re incise, rythme ternaire.
3

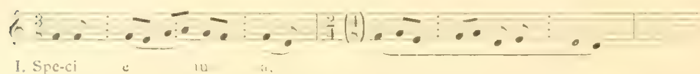
Vocalise.
4
4 — 2e — — quaternaire.
4

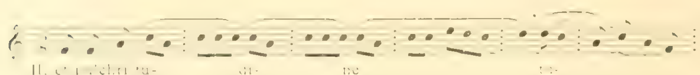
et pulchritudine tua.
3 + 2 = 5
3 + 2 = 5
3 + 2 = 5
2 + 3 = 5
1 + 1
1 + 2 + 1 — 10 — 2e phrase, rythme à cinq temps.
1 + 2 + 1
2 + 3 = 5
2 + 3 = 5
3 + 2 = 5

Intende prospere. 1 temps d'anacrouse. — 3e phrase.
4 + 2 = 6
4 + 3 + 1
2 + 2 — 12 — 2 incises senaires.
2 + 3 + 1 — 6
2 + 2 + 2 + 1 = 7
4
4 — 3e incise, quaternaire.
4

Procede et regna. 1 temps d'anacrouse. — 4e phrase.
2 + 3 + 2 = 7
2 + 3 + 2 = 7 — 1re incise, epitrite.
2 + 3 + 2 = 7
3 = 3 ou 3 + 5 + 1 = 9
5 + 1 + 3 + 2 = 11 ou 3 + 2 + 5 + 1 = 11 — 2e incise, mètres mêlés.
5 + 1 + 4 + 1 = 11 ou 4 + 1 = 5

Voici, enfin, sa transcription en notes modernes, où nous indiquons par des barres de mesure pointées la jonction des pieds et des mètres :









Il est facile de se rendre compte, par le rapprochement des neumes et de notre transcription, que celle-ci n'a rien de forcé ni de heurté. Ce sont bien les neumes de la mélodie, transcrits note pour note et groupe pour groupe, conformément aux données traditionnelles.

Cette pièce n'est point une exception. D'autres célèbres graduels, comme *Haec dies; Christus factus est* (1) ; *Omnes de Saba* ; nous offrent semblable recherche des proportions.

Ailleurs, ces proportions affectent des formes peut-être plus curieuses. Si la mélodie ne se prête pas au développement régulier que nous venons de voir, et que les divisions « prosaïques » empêchent son élan, le compositeur a recours à un autre procédé.

Une des pièces les plus justement admirées de l'antiphonaire grégorien, l'*Ad te levavi* du premier dimanche de l'Avent, offre d'un bout à l'autre des suites de *cursus* absolument disposés *dans le même ordre où on les rencontre dans les actes pontificaux du Ve et du VIe siècle.* Et l'on ne peut pas ne pas se rappeler que saint Grégoire le Grand tint justement la plume de chancelier de l'Église romaine pendant plusieurs années, avant de monter sur le trône pontifical.

L'analyse de cette pièce est d'autant plus intéressante qu'elle est la première de l'Antiphonaire grégorien (Introït du premier dimanche de l'Avent) ; on ne la rencontre pas dans les autres rits anciens de l'Église latine, tandis qu'on y retrouve les versets du graduel et de l'offertoire. Enfin, le texte est emprunté à la version de la Vulgate, *qui n'a été employée à Rome,* dans le haut moyen âge, *que par le pape saint Grégoire le Grand.*

(1) *Vie de la paroisse*, art. cit. ; *Cours*, p. 212.

La voici, membre par membre :

1. Ad te le-vá-vi (1) nombre molossique (*cursus planus*).

Les quatre premières incises sont également terminées par un molosse accentué sur la seconde longue :

2. á- nimam me-am :

3. De-us me- us,

4. in te confi- do,

5. non e-ru- béscam :

Cette première grande division du chant se termine par la combinaison rythmique du nombre crétique, ou *cursus tardus*. On remarquera que le début de la pièce affectionne les valeurs longues, et que les diminutions en brèves ou notes simples, d'abord rares, vont en s'accusant de plus en plus : 1re incise, 4 longues, 1 brève ; 2e, 6 longues, 2 brèves ; 3e, 4 longues, 1 brève ; 4e, 4 longues, 2 brèves ; 5e, 4 longues, 4 brèves. Maintenant, les brèves domineront.

6. neque irri- de- ant me 4 longues, 10 brèves, *cursus planus*.

7. i-nimi- ci me- i : 4 longues, 4 brèves, *cursus planus*.

(1) D'excellents manuscrits mettent un groupe de deux notes sur *va*, ce qui confirme l'interprétation rythmique d'une tenue longue sur cette syllabe. Cf. *Cours* déjà cité, p. 189 et s., 209 et s., sur l'emploi de ces « nombres ».

8. étenim univér- si qui te exspé- ctant, — 7 longues, 10 brèves, cadence dichoraïque, *cursus velox.*

9. non confun- déntur. — 4 longues, 4 brèves, *cursus tardus* et dochmiaque.

Le verset est basé sur le récit du psaume, mais les deux cadences de la médiante et de la finale suivent chacune l'un des trois principaux *cursus* :

Médiante : *cursus velox.*

Finale simple : *cursus tardus.*

Finale ornée : *cursus velox.*

Comme les combinaisons « à la lyrique » du *Specie tua*, celles-ci ne sont point une exception.

La plupart des formules mélodiques, surtout pour les versets, dans les introïts, communions, répons, reposent sur des schémas rythmiques imitant l'un des trois principaux rythmes dont nous venons de voir des applications.

Plus l'on étudie la contexture de ces pièces, plus on demeure convaincu de leur étroite parenté avec les formes rythmiques préférées par les littérateurs de la fin de l'antiquité et les rédacteurs de la primitive chancellerie pontificale.

Cela seul suffirait à montrer chez leurs auteurs la volonté bien affirmée de composer suivant ces diverses formes : en même temps, en ce qui concerne les lois du nombre métrique, comme l'observance de ces lois a été négligée à Rome à partir du VII[e] siècle, c'est un critère de plus de l'antiquité et de l'authenticité du chant grégorien.

Enfin, si l'on essaye d'interpréter ces pièces suivant l'une ou l'autre des doctrines mensuralistes, il est impossible d'y retrouver ce que nous ont révélé les textes formels des auteurs, et, à leur suite, l'analyse des compositions. Passons à la pratique.

V. — LA RYTHMIQUE. II.

Interprétation pratique.

Plusieurs explications nous sont données à ce sujet dans les anciens écrits. Avant tout, on apprend au chanteur à bien distinguer les divisions principales de la mélodie ; c'était d'autant plus important que les notations en usage n'avaient point de signe courant pour marquer ces divisions, non plus que les pauses.

Déjà, nous avons vu l'auteur du *Musica Enchiriadis* donner la règle de la formation du *comma ;* voici le complément :

« Les petites parties de la cantilène sont le *colon* et le *comma*, qui, par leur fin, aident à distinguer [les divisions du] chant ; le *colon* peut être formé de deux ou plusieurs *comma*, et il ne faut pas prendre l'un pour l'autre. » (Ici, le texte se continue comme nous l'avons plus haut donné, p. 179.) « De même que le *colon* est formé de *comma*, ainsi les divisions des commas sont nommées *diastema*, et celles qui comprennent les colons ou même une mélodie entière : *systema.* » Le *Scholia Enchiriadis* résume plus simplement (1) :

« Ce que nous nommons *diastema* dans les colons et les commas, est nommé *systema* dans les parties plus importantes, telles qu'une période entière (2). »

Odon et Guy emploient d'autres termes pour désigner les mêmes choses :

« Il est d'une suprême utilité, pour la science du chant, de savoir de quelle façon les sons s'unissent entre eux. Car, ainsi que souvent deux lettres, ou trois, ou quatre, font une syllabe, ou qu'une seule lettre suffit, comme dans *a-mo*, *tem-plum ;* de même, dans la musique, tantôt un seul son, tantôt deux, trois, ou quatre unis rendent une consonance [sonnent d'une manière agréable], ce qu'on peut d'une certaine façon nommer *syllabe musicale* (3). »

(1) Particulae sunt cantionis cola vel *commata*, quae suis finibus cantionem distinguunt ; sed cola fiunt coeuntibus apte commatibus duobus pluribusve, quamvis interdum est, ubi indiscrete comma vel colon dici potest... Porro autem sicut cola commatibus constant, sic commatum spatia dicimus *diastemata ;* quae in colis veros spatia fuerint, uel integro quolibet melo, *systemata* nominamus.

(2) In colis vel commatibus diastemata dicimus, systemata in particulis perfectioribus, seu toto periodo.

(3) Ad cantandi scientiam nosse, quibus modis ad se invicem voces iunguntur, summa utilitas est. Nam sicut duae plerumque litterae aut tres, aut quatuor, unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ut *a-mo*, *tem-plum*, ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duae aut tres vel quatuor cohaerentes unam consonantiam [illegible]

Cette « syllabe musicale », c'est le comma ou mieux le mouvement d'arsis-thesis de l'enseignement hucbaldien.

« La *distinction* [terme emprunté à la littérature] existe également dans la musique, quand nous arrêtons le chant sur une note de repos (1) ». « Donc, de même que dans les mètres littéraires sont les lettres et les syllabes, les parties et les pieds avec les vers : ainsi sont dans le chant les sons, dont un, deux, ou trois, forment une syllabe [musicale], qui seule, ou redoublée, constitue une neume (2) ou partie de la cantilène ; à leur tour, une partie ou plusieurs forment une distinction, c'est-à-dire l'endroit favorable à la respiration (3). »

Toutes ces définitions tiendront aisément dans un tableau dont le schéma pourra indéfiniment être modifié et appliqué à diverses mélodies :

Période-mélodie.

Parties et distinctions	Systema					
	1er diastema comma = syllabe	2e diastema colon de 3 comma			3e diastema, etc. colon de 2 comma	
	d'une arsis thesis.	comma de deux α. θ.-α. θ.	comma de trois α. θ.-α. θ.-α. θ.	comma d'une α. θ.-	comma de trois α. θ.-α. θ.-α. θ.	comma de deux α. θ.α.-θ

Après la reconnaissance des parties de la cantilène, vient l'évaluation de leurs durées.

« Le mot *tenor*, *tenue* [ou durée], en musique, est employé de deux manières (4).

« Tantôt on appelle ainsi la durée (*mora*) de la voix, qui peut résider dans une équivalence, comme si quatre sons, comparés à deux, sont tels que moindre est le nombre des deux, plus grande est leur durée (5) ». Nous dirons par exemple qu'en benigni-tas De- i la durée des deux derniers sons égale celle des quatre autres. « Tenue est encore employé pour indiquer la durée de l'allongement du son sur lequel

(1) Distinctio vero in musica est, quantum de quolibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronuntiatur. *Id.*

(2) Pris dans une autre acception que pour les signes de notation. On dit encore maintenant : les neumes de telle vocalise, la neume de l'alleluia, dans le sens de partie (s'emploie ici du genre féminin).

(3) Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus : ita et in harmonia sunt phthongi, id est soni, quorum unus, duo, vel tres aptantur in *syllabas*, ipsaeque solae vel duplicatae, neumam, id est *partem*, constituunt cantilenae ; sed pars una vel plures *distinctionem* faciunt, id est congruum respirationis locum. Guy, *Microl.*, xv.

(4) Tenor in musica accipitur duobus modis. Engelbert, *Tract. IV*, xl.

(5) Tenor dicitur *mora* vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit maior. Aribon, *Musica*.

est la fin et le point de toute distinction d'un chant régulier (1) ».

« Cette tenue ou durée du dernier son (*mora ultimae vocis*), qui, dans la syllabe [musicale], est la plus petite qui soit [c'est-à-dire brève], plus grande [longue] dans la partie, plus encore [double longue] dans la distinction, est le signe de ces diverses divisions (2). Ainsi on peut, *presque* comme avec des pieds métriques (3), battre la cantilène, les voix ayant une durée (*morula*) doublement plus longue ou doublement plus brève que les autres. » En effet, deux sons, ou un son double, sont doublement plus longs qu'un son simple, et celui-ci doublement plus bref que les deux autres ; cette manière de s'exprimer est employée par d'autres auteurs dans des cas divers que nous verrons un peu plus loin. La même proportion peut se présenter, avec « des voix ayant une note *tremblée*, c'est-à-dire de durées diverses, dont la longueur est indiquée par la virgule apposée à la lettre (4) ».

On reconnaît facilement ici la description du *strophicus*, qui se présente avec les durées variées de l'apostropha, de la bistropha et de la tristropha, ou une autre note doublée de manière analogue ; dans *la notation alphabétique, qui est celle dont se sert Guy* (5), cette

(1) Tenor alio modo accipitur pro mora tractus vocis, in qua distinctionis cantus regularis est finis et punctum. Engelbert, *id.* Qu'on veuille bien le remarquer, il n'y a ici que la mise en pratique de l'enseignement des rythmiciens latins : « la syllabe finale, qui termine le mètre » ou plus exactement : la division = distinction, « peut être longue ou brève... mais, de façon ou d'autre, on lui donne la même durée : ...ad ultimam syllabam, quae metrum terminat, seu longa seu brevis sit..... in utroque par mora est. » Augustin, IV, I. Il faut aussi remarquer que le silence ou la respiration se prend sur la valeur de la note ainsi doublée : cf. *Id.*, III, VII, VIII, IX ; IV, II, XII à XV. Aribon dit la même chose au point de vue pratique : Morula dupliciter longior vel brevior est, si silentium inter duas voces duplum est ad aliud silentium inter duas voces.

(2) On remarquera comment nous glosons le texte de Guy, de la manière la plus simple, et la plus conforme à ce que nous savons de l'ancienne rythmique. On a cherché depuis longtemps à entendre les termes *quantuluscumque, amplior, diutissimus*, dans le sens des *allongements* du dernier son, dans les trois cas signalés plus haut ; mais observons que Guy ne définit pas du tout cet allongement seul : il définit la *tenue* ou *durée* totale du dernier son. La confusion vient de ce qu'on a entendu *tenor* et *mora* comme « retard, allongement », alors qu'il faut simplement l'entendre comme nous le traduisons. Or, la durée la plus petite qui soit est la breve, etc. Compris ainsi, non seulement ce texte est parfaitement clair en lui-même, mais il est absolument d'accord avec tout ce qui va suivre. A notre avis, ce qui a égaré les chercheurs est le commentaire écrit par Aribon : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.* Le glossateur ne comprenait pas toujours Guy et l'avoue explicitement ; s'il est parfois intéressant, ailleurs il s'égare, et c'est le cas pour le *tenor quantuluscumque* qu'il a rendu par *aliquantulum protendatu ;* il a pris *tenor* dans le sens de « retard », au lieu de lui donner sa véritable signification de « durée ». D'ailleurs, le reste de son explication est excellent.

(3) Ce n'est point ici l'identité, c'est une simple analogie.

(4) Ille tenor vero, id est *mora ultimae vocis*, quae in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus existit ; sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem : aut tremulam habeant, id est varium tenorem quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat. Guy, *Microl.*, XV.

(5) C'est pour avoir oublié ce détail, cependant fort important, que de notre temps certains commentateurs ont imaginé sur cette simple phrase tout un système rythmique, en supposant dans la virgule une note neumatique, et dans la lettre une des lettres significatives sangalliennes ! Dans le texte de Guy, la lettre au contraire est la note, et la virgule l'adjonction. En se reportant aux manuscrits en notation alphabétique, comme l'antiphonaire dit de Montpellier, on

note est en effet indiquée par des points ou des virgules adjointes aux lettres-notes, comme K, F,, F- f' k'' marquant les durées diverses de deux ou de trois temps.

C'est ici le lieu de parler du fameux *espace blanc* par lequel les bons manuscrits et les bonnes éditions (1) indiquent les *distinctions* des phrases vocalisées, et qui, par conséquent, a une grande importance en ce qui concerne l'évaluation de la durée des dernières notes des distinctions.

Les restaurateurs de l'enseignement grégorien ont été jusqu'ici fort embarrassés dans l'interprétation des neumes ainsi disjoints, et nous-même avons esquissé sur ce sujet des règles ou des définitions que nous reconnaissons peu sûres.

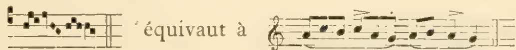
En réalité, nous croyons qu'on ne s'est pas rendu compte, ordinairement, des différences de ces fameux espaces, correspondant aux différences des distinctions. L'examen raisonné des bons manuscrits montre que le blanc diffère souvent d'importance dans les vocalises, suivant qu'il n'y a qu'une simple coupe de la mélodie (une syllabe musicale), ou une incise (distinction), plus grande. Ainsi, des séries vocalisées de *podatus subpunctis* séparent soigneusement les neumes les uns des autres :



Est-ce que chaque neume formerait une distinction? Et faut-il, à chacun, doubler la dernière note, en appliquant la règle qui rend longue la *tenor ultimae vocis?* Pas du tout. Cette graphie est analogue à celle des papyrus gnostico-magiques, où ces blancs indiquent seulement les divisions rythmiques de la phrase, αεω αοηι εηω (2), etc., ou à celle de la notation moderne, qui réunit par un *legato* les groupes indivisibles :



En réalité, c'est ici la « syllabe » de Guy, d'Odon, et l'écriture neumatique ne rapproche que les neumes qui doivent être intimement liés :



C'est seulement quand le blanc est très important, dans la séparation

trouvera des exemples pour illustrer ce texte de Guy: pages 23, dernière ligne, sur *aperietur ;* 24, ligne 5, sur *redemptor ;* 31, l. 8, *uestro* ; 35, l. 5, *sicut ;* 36, l. 5, *equitas*, etc.

(1) Comme celle de Dom Pothier ou la Vaticane.

(2) Voyez *Chants gnostiques et magiques*, pages 27-29.

des neumes, qu'on peut conclure à l'allongement par suite de la règle donnée plus haut : c'est alors la « partie » ou le « colon, le « diastema » ou la « distinction ».

On peut donc, au point de vue pratique, tirer une règle bien simple de ces observations : entre une note (*punctum* ▪ ou *virga* ▪) et un neume, ou entre deux neumes, l'espace blanc (sur une même syllabe, bien entendu) indique un allongement du dernier son (*mora ultimae vocis*), s'il marque une distinction ou division de la phrase (*thesis*). Hormis ce cas, qui est bien net, l'espace blanc, moins important, n'indique que la séparation des liaisons.

Nous exécuterons donc :

exspec- tant comme

sub ho-no- re comme

a- - - - - a comme

Dans les autres cas, si pareille graphie se rencontre sur la finale d'une partie de phrase, l'allongement est de rigueur :

tem po- re

Une première distinction finit sur la *thesis* ici marquée, une seconde commence ensuite ; dans cette seconde, les quatre neumes, purement vocalisés, sont réunis deux à deux, et les deux groupes ainsi formés sont séparés par un léger blanc, dont l'effet est d'indiquer que la *clivis ré-la* et le *climacus si-la-sol* ne sont pas joints entre eux, mais à leur voisin :

Quand la distinction, quelle qu'elle soit, est terminée par un neume de deux sons, *podatus* ou *clivis*, alors l'allongement marquant la distinction se trouve réparti sur les deux notes, qui, à elles deux, forment déjà une valeur longue, qu'on peut encore retarder dans l'émission, si on le juge bon.

Pour tout résumer en deux lignes de musique, nous donnerons ci-dessous l'alleluia de la troisième messe de Noël (1), et sa transcription d'après les règles expliquées ci-dessus, qui traduit nettement les remarquables équivalences de la vocalise :



ou



On a fait grand état d'une déclaration d'Aribon qui, à la suite de la définition de la tenue ou durée (*tenor, mora*), nous parle de lettres qu'il a trouvées « très souvent dans les plus anciens antiphonaires; *c, t, m*, qui indiquent l'accélération, le retard, le mouvement modéré. Autrefois non seulement les compositeurs, mais encore les chantres eux-mêmes, apportaient une grande attention à trouver et à chanter avec proportion » (3).

Evidemment, dans l'esprit d'Aribon, ce passage paraît indiquer qu'il croyait à un sens proportionnel désigné par ces lettres. Cependant il s'agit pour lui d'un art qu'il ne connaît plus : « les plus anciens antiphonaires, autrefois », cela est vague, et nous connaissons d'ailleurs l'esprit brouillon de l'auteur.

Mais, plus heureux qu'Aribon, nous savons à quoi nous en tenir sur ces antiphonaires dont la notation renferme des lettres significatives : et, à supposer que les lettres en question aient eu un sens proportionnel fixe, ce qui est loin d'être démontré, leur usage fut surtout suivi dans l'école de Saint-Gall, dont l'interprétation de la cantilène différait notablement, comme on l'a déjà vu, du véritable chant romain.

Les lettres significatives ont été expliquées par Notker, et les manuscrits de son abbaye en contiennent de nombreux exemples (4). Or, loin d'avoir une valeur fixe, ces lettres nous révèlent, par l'examen consciencieux des manuscrits, qu'on ne leur attribuait qu'un sens relatif de nuance. Tandis que les manuscrits en question concordent, à de légers

(1) Édition Vaticane, Graduel romain.

(2) Allongement *ad libitum* ou ou

(3) Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque *c t m* reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter invenirent et canerent. *Op. cit.*

(4) Voir plus loin *Les manuscrits de l'antiphonaire grégorien.*

détails près, sur la ligne neumatique des chants, les lettres qui sont ajoutées aux neumes sont diverses ici et là. Tel manuscrit en a peu, tel autre beaucoup ; l'un marquera *m* (modérément) ce qu'un autre indiquera comme retard ou comme accélération.

Il est impossible de leur donner une autre signification : ce sont des nuances ajoutées par les divers maîtres aux copies des mélodies dont les originaux n'en portaient point. Absolument de même en agissons-nous maintenant avec la musique polyphonique du XVIe siècle, du XVIIe et en grande partie du XVIIIe ; sans doute, dans les diverses éditions, certains détails de nuances seront semblables parce qu'il y en a qui appartiennent à l'essence de la musique même ou ont été conservés par la tradition, mais parfois ils ne seront pas les mêmes.

Les maîtres sangalliens du IXe et du Xe siècle en avaient agi ainsi avec les mélodies de l'antiphonaire grégorien.

Notker nous dit que « *c* signifie « de suite » (*cito*) ou « vivement » (*celeriter*), *t* « traîner » ou « tenir », *m* « modérément » (1). Ailleurs, le même auteur a soin de nous dire, et l'a prouvé par ses compositions, que « à chaque son de la cantilène peut répondre une syllabe », axiome qu'il tenait de ses maîtres.

Aucun doute n'est possible : l'auteur affirme ici la quasi égalité des temps premiers proclamée par tout l'enseignement, toute la tradition antique et médiévale, et il nous indique d'autre part les nuances discrètes qui en peuvent tempérer la monorythmie.

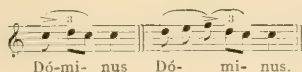
Celles-ci concordent avec les autres textes : *t* se met surtout sur les notes marquant la fin des distinctions, où l'on observe la *mora* ou le *tenor amplior* et *diutissimus* de Guy, ainsi que sur les notes *productae* indiquées dans la théorie du *Quid est cantus*. Le *t* figure également, avec ces dernières formes de notes, au-dessus du son ou du groupe qui prépare le *quilisma* (comme la première note de l'exemple *Ex ore*, cité à propos de ce signe dans le paragraphe précédent) ; enfin, sur les *clivis* initiales des vocalises, surtout lorsqu'elles sont suivies d'un groupe ternaire. Dans ce dernier cas, il est visible que le groupe binaire ainsi allongé devient équivalent du rythme ternaire, absolument comme nous écrivons dans la musique moderne :



La lettre *c* figure ordinairement sur un groupe de deux sons sur-

(1) Quid hae singulae litterae in superscriptione significent cantilenae... *c*, ut *cito*, vel *celeriter* dicatur certificat ;... *t*, *trahere*, vel *tenere* debere testatur ;... *m*, *mediocriter*. Un article intéressant de M. Baralli, dans la *Rassegna Gregoriana*, Rome, 1905, col. 515 et s., tend à montrer que le sens de *m* doit surtout s'entendre de l'écart diastématique, et non point du mouvement ; l'auteur cite de nombreux exemples à l'appui.

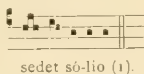
montant une syllabe atone, quand la précédente est accentuée ; nous traduisons son effet ainsi :



Pour plus de sûreté dans l'interprétation, le *c*, principalement dans le ms. 121 d'Einsiedeln, est souvent précédé de l'*f* qui veut dire « avec force ».

Par exemple : *f c t* Dómi-nus, c'est-à-dire : 3 Dó- mi- nus en accentuant, *f*, la note culminante ; en accélérant, *c*, le groupe faible ; en allongeant, *t*, la note finale.

On trouve souvent le même emploi du *c* sur un groupe analogue, là où un grand nombre de mss. donnent une seule note. Ainsi, dans la seconde antienne de la série *Assumpta est*, pour l'Assomption, on trouve ordinairement à la fin :



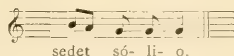
sedet só-lio (1).

Dans un antiphonaire sangallien, comme celui de Hartker, page 269, nous avons à la place de ce *nombre* (molosse), le groupement suivant :

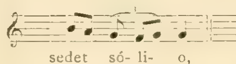


se-det só-li-o.

Nous transcrirons le premier exemple par :



et le second par :



les points d'appui du rythme demeurant du reste à la même place.

Quant à la lettre *m*, on la trouve un peu partout.

(1) Cf. Édition de Solesmes, 1895, ou Wagner, *Neumenkunde*, photographies et transcriptions pages 80, 2e colonne, et 85.

Aribon ne nous paraît donc pas avoir eu tort de voir une certaine proportionnalité dans le sens de *c*, *m*, *t*; pour prendre un exemple, *m* est le mouvement moyen, tel qu'il est noté, comme le serait: $\frac{5}{8}$; *c* est quand un mouvement ternaire est accéléré (et par conséquent chanté dans le même temps qu'un binaire) : ; *t* enfin, quand le binaire est retardé (et par conséquent rendu équivalent au ternaire) : $\frac{6}{8}$, ou bien pour marquer soit le retard de la note isolée avant le *quilisma*, , soit la *mora ultimae vocis* longue, c'est-à-dire encore une valeur proportionnelle, puisqu'elle indique une durée au moins double de la tenue normale, sans qu'on puisse donner à chacune de ces lettres le sens de proportion fixe ou mesurée que voudraient quelques-uns.

Observer tout cela, c'est « chanter avec nombre, c'est faire attention aux durées qui doivent être plus longues ou plus brèves. Comme [dans le discours] on est attentif à observer quelles syllabes doivent être longues, quelles brèves, ainsi fait-on pour les sons, qui doivent être ou longs, ou courts, afin que ce qui a trait à ce qui dure (*ea quae diu*) s'accorde légitimement avec ce qui ne dure pas (*ea quae non diu*) (1); et que la cantilène soit battue *comme* avec des pieds métriques ». Remarquons *comme avec*, à rapprocher du *quasi versus* de Guy; ce n'est pas en soi similitude, c'est analogie, et d'ailleurs on a soin de joindre l'exemple au précepte; à moins d'en défigurer la transcription, comme l'ont fait les « mensuralistes » modernes, il est impossible d'y voir une mélodie mesurée, pas même métrique, quoique composée de mètres: « Chantons donc un exercice : je battrai les pieds en chantant d'abord; vous, suivez-moi en m'imitant :


Ego sum via, ve-ritas et vita, al- le-luia, alleluia.

« *Seules*, dans ces trois membres, *les dernières sont longues*, *les autres sont brèves*; voilà donc ce qu'est chanter avec nombre, mesurer les sons longs et brefs par des durées précises (*ratas morulas*), et ne pas en accélérer ou en retarder le mouvement par endroit, afin que la mélodie puisse se terminer avec le même mouvement qu'elle a eu en commençant (2). »

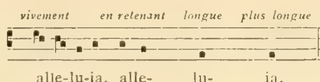
(1) Cf. page [illegible], la définition du rythme musical par saint Augustin.

(2) [illegible] = Ut attendatur, quibus productioribus vel brevioribus morulis utendum sit. Quatenus [in sermone] uti quae syllabae breves, quae sunt longae, attenditur, ita qui

« Tous les temps longs doivent donc être également longs, les brefs également brefs, excepté aux distinctions [du texte], qu'on doit aussi observer dans le chant avec une semblable prudence, en tenant compte de cette règle : tandis que *le chant est exécuté rapidement* (raptim canitur), *il faut en ralentir la fin* ou quelquefois le commencement, en lui donnant une plus longue durée ; ou bien le chant qui est exécuté lentement peut finir d'une manière plus rapide (1). »

« Donc, que toujours, *à la fin des distinctions*, *les voix arrivent plus lentement*, à l'endroit de la respiration, de même façon qu'un cheval qui court, comme si, lasses, elles parvenaient à l'endroit du repos avec un mouvement plus grave (*mora gravi*) » (2).

En combinant ce texte avec tout ce qui précède, et en y joignant le témoignage des manuscrits notés, nous voyons que ce ralentissement peut aller jusqu'à doubler la note pénultième, quand elle est accentuée. On interprétera donc ainsi la fin du chant précédent :



Cette règle est applicable à toutes les mélodies. « Cependant, que le chant soit exécuté plus lentement ou plus vivement, *il faut toujours*

soni producti, quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant ; et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.

Age, canamus exercitii usu : plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere :



SOLAE *in* tribus *membris* ULTIMAE LONGAE, *reliquae breves sunt*, sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere ut possit melum ea finiri mora, qua cepit. *Scholia Enchiriadis.*

(1) Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas, *exceptis distinctionibus*, quae simili cautela in cantu observandae sint, hac tamen ratione servata, dum in cantu qui raptim canitur, *circa finem* aut aliquando circa initium, *longiori mora protendendum est*, aut cantus, qui morose canitur, modis celerioribus finiendus. *Commemoratio brevis.* — Nous soupçonnons l'auteur d'avoir écrit ce dernier membre de phrase afin d'avoir une élégante antithèse avec le précédent ; aucun traité ou monument de l'art médiéval ne peut prêter à une allusion quelconque qui justifie ce texte, à moins de supposer que cette manière plus rapide ne concerne tout le dernier membre de phrase, par rapport à un chant moins rapide ; avec ce sens, il est parfaitement explicable.

On pourrait voir ici la première manifestation du genre d'exécution du chant liturgique nommée *plain-chant*, *planus cantus*, où l'on ne tient plus compte que de l'égalité des temps premiers, égalité rigoureuse, qui fit négliger les finesses rythmiques que nous expliquions plus haut, sans pour cela détruire le rythme lui-même. Exécuter l'antique cantilène avec ces nuances délicates que nous révèle l'étude des manuscrits les plus anciens et celle des meilleurs auteurs, ou bien l'interpréter en *planus cantus*, ce n'est qu'une différence du plus au moins, une manière plus ou moins raffinée, savante, artistique, ce n'est pas un changement de la rythmique.

(2) Item ut in modum currentis equi semper *in fine distinctionum* rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi *gravi mora* ad repausandum lassae perveniant. Guy, *Microl.*, XV.

faire attention à ce que des neumes étendus et brillants soient exécutés avec une rapidité convenable, de sorte qu'ils ne fatiguent pas par une grande lenteur; mais toutefois, que la bouche de celui qui chante ne les fasse pas bouillonner d'une manière indécente, avec une précipitation irrévérencieuse (*ignobiliter*) (1). » C'est le cas des longues vocalises des graduels et des alléluias, que notre sentiment artistique, d'accord avec le vieil auteur, reconnaît comme devant être d'exécution plus vive.

« Ces quelques règles sur l'égalité du chant, je les ai tirées, autant que j'ai pu, de divers écrits que j'ai rassemblés. C'est cette égalité qui est nommée par les Grecs *rythme*, par les Latins *nombre*, parce que certainement toute mélodie peut, avec diligence, être mesurée à la façon des mètres (2).

« Les maîtres des *scholae* doivent l'enseigner avec zèle à leurs élèves, et, dès l'enfance, les former à cet art de l'égalité et du nombre, leur faisant marquer ce nombre, en chantant, par des battements des pieds ou des mains, ou de quelque autre manière (3). »

L'élève, avec nos vieux maîtres, est donc initié progressivement à l'art qu'il doit pratiquer. Après avoir appris à distinguer les premiers éléments, les arsis et thesis, les petites, puis les grandes parties de la phrase, il s'habitue à conserver dans le débit l' « aequitas canendi », l'égalité des temps et la proportion exacte des sons longs par rapport aux sons brefs.

Toutefois cette égalité n'est point rigide, mais souple, et demande tantôt un léger retard, tantôt une accélération, non point au gré de l'élève, mais dans des conditions certaines et précises.

Il arrive au degré où son goût est formé : il va passer maître et peut alors savoir discrètement interpréter la mélodie qu'il doit exécuter ou diriger.

« Si quelquefois, pour varier, on voulait changer le mouvement, c'est-à-dire aller plus rapidement ou plus lentement, soit dans le début, soit

(1) *Commem. Id.*, prope finem.

(2) Qu'avec tout ce qui précède et qui suit, nous sommes loin de la conclusion tirée de ce texte isolé par les mensuralistes !

(3) Verum sive morosius sive celerius dicantur, hoc attendi semper debet, ut honestis et plenis neumis congruo celeritatis pronuntientur modo, ut nec nimiae productionis taedeat, nec eos irreverenti festinanti os ignobiliter canens ebulliat.

Haec qualiacumque... de aequitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi. Quae canendi Aequitas *rythmus* graece, latine dicitur numerus, quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere. *Id.*, *in fine.*

Nous suivons depuis longtemps ce conseil, et beaucoup de grégorianistes avec nous. Il ne s'agit pas ici de battre une mesure, mais d'apprendre à donner aux sons brefs leur égalité et aux longs leur proportion double : on y arrive à merveille par ces petits battements brefs de main qui marquent les temps premiers et respectent leur égalité.

vers la fin du chant, il faut le faire en doublant, c'est-à-dire que le mouvement lent devienne doublement plus rapide, ou le rapide doublement lent.

« Prenons pour cela [pour nous y habituer] la mélodie que vous voudrez, d'abord plus vite, puis plus lentement, de façon que les durées, qui sont d'abord longues par rapport à leurs brèves, soient ensuite comme ces brèves, qui deviendront alors plus brèves que les premières. Chantons donc ainsi (l'*Ego sum via* donné plus haut), d'abord dans un mouvement vif, puis lent, puis vif.

« Cette proportion raisonnable convient toujours à une cantilène savante, et elle en est l'ornement, pour sa plus grande dignité, qu'elle soit chantée lentement ou rapidement, soit par un seul, soit par plusieurs.

« Il faut également toujours observer la règle des distinctions, afin de savoir ce qui doit être lié et ce qui ne doit pas l'être.

« Il faut enfin voir le mouvement qui convient à telle ou telle mélodie, car à l'une un mouvement rapide conviendra mieux ; telle autre sera plus suave avec un mouvement lent. On le reconnaîtra d'après la facture de la mélodie, suivant qu'elle est composée de neumes légers ou lourds », c'est-à-dire, si nous ne nous trompons, suivant qu'on a affaire aux neumes étendus et brillants cités plus haut, ou aux autres passages : les premiers doivent être exécutés plus rapidement, les autres plus lentement, et, selon le goût du chanteur, leur mouvement peut aller du simple au double, ou *vice versa*.

« Variez donc le mouvement suivant ce qui convient à chaque mélodie, et d'après les raisons extérieures de temps et de lieu : l'acuité même du chant devra être en rapport avec le mouvement, quand il est formé de neumes clairs et suaves.

« Ainsi, en tenant compte de ces quelques observations, vous saurez diriger cette musique si belle et si bien ordonnée (1). »

(1) Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velle, id est circa initium aut finem protensionem vel incitationem cursus facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiorem, seu correptam immutes in duplo longiorem.

Ob hoc sumamus melum quod vis canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item ita fiant pro correptis ad eas quae fuerint correptiores se. Canamus modo, prima sit mora correptior, subjungatur producta, tunc correpta iterum. (Suit l'antienne *Ego sum.*)

Haec igitur numerositas ratio doctam semper cantionem decet, et hac maxima sui dignitate ornatur, sive tractim, sive cursim canatur, sive ab uno, seu a pluribus.

Observandam quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias, quid cohaerere conveniat, quid disiungi.

Videndum etiam, quae mora illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatur fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita.

Ergo MORAM *quae cuique melo conveniat*, *aptam* exhiberis duntaxat SECUNDUM TEMPORIS AC LOCI ET CAUSAE CUIUSLIBET extrinsecus occurrentis rationem : ipsam etiam altitudinem ad congruentiam

Tel est donc le résumé et le dernier mot, artistiquement et scientifiquement, de ce que nous pouvons nommer la *véritable et authentique méthode* de l'exécution du chant liturgique romain.

morae cum apertis et suavis neumis. Atque huiusmodi observationibus honestam beneque moratam musicam moderabis. *Scholia Enchiriadis, in fine.*

Cette dernière pensée, chère au moyen âge, est empruntée à Boèce, I, c. 1 (éd. cit., p. 180, 12), et à Platon, d'après le même auteur ; on la retrouvera cinq cents ans après, dans la célèbre extravagante de Jean XXII ; cf. notre étude sur *La Musique à Avignon et dans le Comtat du* XIVe *au* XVIIIe *siècle* (extrait de la *Rivista Musicale italiana*, 1904, tiré à part), p. 9.

TROISIÈME PARTIE

DÉVELOPPEMENT & FIXATION

DU RÉPERTOIRE ROMAIN

CHAPITRE I

L'ORGANISATION DE L'OFFICE ROMAIN

I. — *Le cursus hebdomadaire et quotidien.*

Nous avons laissé précédemment de côté la formation de l'office romain, après en avoir fixé le point de départ, pour nous occuper des personnes et des méthodes. C'est qu'aussi bien cette étude rentre dans la critique interne des textes liturgiques, et qu'il est impossible de fixer historiquement dans le détail tous les développements de l'office romain depuis saint Damase jusqu'à saint Grégoire, c'est-à-dire depuis le troisième quart du IVe siècle jusqu'au début du VIIe. Mais, à défaut de cette critique extérieure, l'étude interne de l'ancien livre du chant romain pourra nous servir à établir les époques respectives qui ont vu la composition des diverses parties de ce livre.

Cependant, nous ne sommes pas dépourvus de toute documentation : les formules canoniques en usage du Ve au VIIIe siècle (1) nous donnent un intéressant détail : les évêques sacrés à Rome s'engageaient à suivre chez eux au moins l'office nocturne (établi par saint Damase (?), *diu noctuque* (2), suivant l'ordre de l'Église romaine, savoir :

En été : trois antiennes, trois leçons avec trois répons.

En hiver : quatre de chaque espèce.

Les dimanches et fêtes, en toute saison : neuf antiennes, neuf leçons et répons.

L'office romain actuel qui, de toutes les liturgies, garde le mieux la teneur antique sur ce point, a maintenant, sans distinction de saison :

En semaine : six antiennes avec douze psaumes, trois leçons avec trois répons.

Les dimanches et fêtes : neuf antiennes (avec dix-huit psaumes le dimanche, neuf aux fêtes), neuf leçons et huit ou neuf répons.

On voit donc que la disposition générale est la même ; et nous avons, par la règle bénédictine, l'assurance que beaucoup de détails se sont également perpétués.

(1) *Liber diurnus*, c. III, tit. VII de l'édition Garnier : *Patr. Lat.*, CV, 71.
(2) V. page 51.

Cette organisation de l'office nocturne paraît avoir eu lieu concurremment avec celle du chant antiphonique (1) ; l'office de la vigile et l'office matutinal, héritage de la Synagogue, se fondirent rapidement en un seul (2).

I. — Le *Matutinum : a*, les nocturnes. — La première modification à cet office vint de l'usage des solitaires : ils récitaient le psautier entier, divisé en trois nocturnes, avec quatre séries de douze psaumes, pendant la nuit, et réservaient les derniers psaumes ou *laudes* pour les dire à l'aurore après le *canon* des cantiques de l'Écriture.

Lorsque les églises, à l'époque qui nous occupe, imitèrent les nocturnes des solitaires, elles se bornèrent à un choix de psaumes, généralement douze ou dix-huit, qu'elles combinèrent plus ou moins heureusement avec l'antique office matutinal, auquel ils furent ainsi incorporés (3).

A Jérusalem, au déclin du IVᵉ siècle, l'auteur de la *Peregrinatio* ne nous donne pas le nombre des psaumes et l'ordonnance des vigiles, qui paraissent avoir été longues, mais, à l'aurore, on ne dit que les trois psaumes des laudes proprement dites, suivis, bien entendu, de la lecture, de l'oraison et de la bénédiction, essentielles à toute réunion liturgique (4).

En Égypte, vers le vᵉ siècle, les religieuses, suivant le livre *De virginitate*, faisaient précéder du cantique *Benedicite* et du psaume matutinal 62, *Deus, Deus meus, ad te*, les *alleluia* des laudes; après la lecture, l'hymne *Gloria in excelsis* (5).

Les solitaires ouvraient l'office par le psaume 50, *Miserere*, suivi du 62, *Deus, Deus meus*, et du 90, *Domine, refugium*, et enfin du *Laudate Dominum de coelis* et la suite, sans préjudice, vraisemblablement, du *Gloria* déjà mentionné (6).

Sur ceux du Sinaï, dans le courant du même siècle, nous avons un texte intéressant nous donnant l'ordre assez détaillé des vêpres, nocturnes et matines du rit qu'ils suivaient, et qui est encore à peu près celui de l'Église grecque (7).

Nous savons qu'à la même époque, et jusqu'au VIIIᵉ siècle, on disait dans les Gaules le *Miserere*, suivi, le dimanche, au moins du cantique *Benedicite*, et des laudes (8).

(1) Saint Augustin, dans un texte déjà si souvent mentionné, le dit formellement à propos de saint Ambroise, *loc. cit.*, v. page 56.

(2) Voyez page 12.

(3) Le titre de *Matutinum* appliqué à l'ensemble de l'office des nocturnes et des laudes nous révèle par là l'organisation très ancienne de l'office du matin, avant qu'on y ait intercalé le ou les nocturnes, donc bien avant le vᵉ siècle. Cf. notre *Histoire du ch. liturg. à Paris*, p. 34 et s.

(4) Cf. [illegible], passim.

(5) *Patr. Gr.*, XXVIII, [illegible].

(6) Cassien, *De coenob. instit.*, II, 2, *P. L.*, XLIX, 78.

(7) Voyez page [illegible].

(8) [illegible] Tours, *Vita S.* [illegible], *Patr. Lat.*, LXXI, [illegible].

Dans la Provence, le cantique prenait place avant, entre, et après les psaumes alléluiatiques 145, 146, 147 (comme à l'office hébraïque) et 148 (1).

A Milan, on intercala les nocturnes entre les cantiques (2).

Enfin, comme nous l'avons déjà dit, la Règle écrite par saint Benoît pour les moines (3) renferme tant de détails, qu'en l'absence de documents purement romains, et par la comparaison avec les antiphonaires postérieurs, nous pouvons nous faire une idée relativement précise de l'organisation de l'office romain.

Mais il faut, *a priori*, distinguer entre l'office quotidien et celui du dimanche et des fêtes.

A ces dernières au moins, la formation des vigiles nocturnes modifie, suivant les églises, comme on vient de le dire, l'ordonnance antique de l'office du matin, avec lequel elles sont souvent confondues, et qui en sont comme un développement (4).

Ainsi, dans le rit sinaïtique du ve siècle, comme dans le rit grec actuel, l'*hexapsalmos* correspondant aux psaumes du *Schachrith* hébraïque est célébré avant les *staseis* et *kathismata* du psautier nocturne.

Au contraire, selon l'usage romain et l'usage bénédictin, les psaumes analogues sont répartis, dès le VIe siècle, et jusqu'à nos jours, entre les six jours de la semaine. Il en est de même pour les cantiques de l'Écriture, dont le *canon* était dit en entier par les églises grecques, les dimanches et fêtes, et qui n'est récité que successivement dans l'office romain de la semaine.

Aux fêtes, la troisième partie des nocturnes était toujours chantée avec l'antienne *alleluia ;* il en subsiste d'importants vestiges dans nos offices (5).

Il est hors de doute que le chant des antiennes et des psaumes des nocturnes était développé dès les environs de l'an 400, puisque Cassien nous parle des mélodies (vocalises) ajoutées à la fin des antiennes par les moines égyptiens, et que, cent ans plus tard, Cassiodore dit que « dans la nuit silencieuse, par la psalmodie des chœurs, *la voix humaine se répand musicalement*, et, par des *paroles modulées avec art*, remonte à celui de qui, pour le salut du genre humain, vint le Verbe divin (6) ». Les récitatifs solennels des tons de psaumes existaient donc ; et le même raisonnement peut s'appliquer, à plus forte raison, au chant des versets de *répons*.

(1) Aurélien d'Arles, *loc. cit.*, v. pages 9 et 10.

(2) Cf. page 10.

(3) Et les autres règles italiennes, comme celles des clercs de saint Augustin, celles des saints Étienne et Paul, etc. (*Patr. Lat.*, XXXII, 1449 ; LXVI, 995.)

(4) Pour tous les détails qui suivent, se reporter au tableau de la page 10.

(5) Voir les thèmes donnés page 58.

(6) *Praef. in Psalterio.* (*Patr. Lat.*, LXX, 10.

Chaque nocturne est suivi d'un *versiculus*, du *Pater*, de trois leçons, après chacune desquelles on chante un répons. On a depuis longtemps remarqué que la règle de saint Benoit (ch. x) prescrit en été — depuis Pâques jusqu'aux calendes de novembre — pour l'office ordinaire, une leçon avec un répons bref, *responsorius brevis*, réservant ainsi pour le reste de l'année les répons « prolixes » dont le chant est plus long. Les plus anciens antiphonaires de certains monastères bénédictins continuent encore, aux xe et xie siècles, de donner des répons brefs aux nocturnes d'été, bien qu'on ait composé depuis le viie siècle des répons ornés pour ces offices : ces derniers répons cependant sont donnés en supplément dans les manuscrits les plus anciens (1).

Par là, nous pouvons distinguer les époques respectives des chants ornés de l'office de nuit.

Pris en bloc, ceux qu'on trouvera dans le responsorial pour les dimanches du temps pascal et ceux après la Pentecôte sont donc seulement de la seconde époque, tandis que ceux des fêtes anciennes, ainsi que ceux des dimanches après l'Épiphanie, sont de l'époque primitive de l'organisation des nocturnes. A examiner de près les répons dominicaux dont nous parlons, on voit qu'ils rentrent musicalement dans la catégorie de l'*Isti sunt* mentionné plus haut comme se rattachant au pseudo IVe livre d'Esdras (voyez page 57). Les paroles de ces répons sont extraites des psaumes.

Il y avait, pour chaque dimanche ou fête importante, neuf répons, autant que de leçons ; les jours de semaine ou les fêtes simples, trois seulement. C'est encore la même règle actuellement suivie, sauf que le dernier répons des fêtes est remplacé par l'hymne *Te Deum*. Revenons au *matutinum* primitif, c'est-à-dire sans nocturnes.

II. — Le *Matutinum : b*) les laudes. — C'est incontestablement la partie la plus ancienne, comme les tableaux que nous avons donnés p. 10 l'indiquent. Les psaumes sont, en effet, plus ou moins empruntés aux usages de la Synagogue et, comme tels, réservés au jour du Seigneur et aux fêtes. Aux jours de semaine, le *Miserere*, psaume 50, commence l'office ; il est suivi d'un des six psaumes choisis à cet effet. On remarquera la concordance curieuse de ces six psaumes répartis numériquement à travers la semaine, ordonnés comme ceux de l'hexapsalme des Grecs qu'on dit d'un seul trait, mais qui se terminent toujours ici et là par le même psaume 142, *Domine, exaudi*.

L'ordre de ces psaumes, choisis spécialement pour cet office, nous paraît une indication très sérieuse de ce qu'ils ont été ainsi ordonnés

(1) Par exemple, le lat. [illegible] de la Bibl. nat., Paris, du commencement du XIe siècle, pour l'usage monastique de Cluny, n'a encore que les répons brefs pour l'été ; mais déjà, au IXe siècle, on trouve les répons prolixes en supplément, comme dans les manuscrits cités plus loin, p. 248. Voir thème des répons brefs, page 58.

avant l'organisation des nocturnes et des vêpres, où l'on dit les psaumes à la suite l'un de l'autre, d'après leur numérotage.

Soit pour utiliser un autre hexapsalme du même genre, soit pour quelque raison qui nous échappe, saint Benoît double les psaumes du *matutinum* romain, mais en s'arrêtant toujours au 142[e].

Enfin, il faut signaler qu'à certains jours, sous le nom de *Psalmi poenitentiales*, le bréviaire romain prescrit, depuis bien des siècles, un hexapsalme, terminé comme tous les autres par le psaume 142. Nous n'avons toutefois aucun renseignement précis sur son antiquité.

Après le psaume tiré de l'hexapsalme, on dit un des cantiques de l'Écriture : cet usage doit venir de ce que les solitaires, récitant tout le psautier, disaient encore avant les derniers psaumes tous ces cantiques, comme on l'a continué longtemps dans le rit grec.

Le nombre de ces extraits a varié selon les temps et les églises : toutefois les cantiques des Trois Enfants, appelés *Bénédictions*, ont toujours et partout été dits, et généralement réservés aux dimanches et aux fêtes.

C'est après le chant du ou des cantiques qu'on exécute les *laudes* proprement dites, psaumes alléluiatiques qui terminent le psautier.

A notre époque encore, chaque fois qu'on fait l'office du psautier, la seule antienne de ces psaumes, le dimanche, est *alleluia*, sauf de la Septuagésime à Pâques ; il en était déjà ainsi au VI[e] siècle, comme on le voit par les règles plus haut citées.

Évidemment, c'est de là que les antiennes *alleluia* passèrent aux psaumes précédents lorsque toute cette ordonnance fut comprise sous le nom de *laudes*, c'est-à-dire quand l'office de nuit eut été introduit dans les matines proprement dites. Cependant, comme pour témoigner du vieil usage, jamais les cantiques ne furent chantés autrement qu'avec leurs antiennes propres (1).

Nous avons dit qu'à une époque moins ancienne les églises des Gaules chantaient encore douze psaumes au *matutinum* du dimanche et des fêtes. Ce nombre peut s'obtenir soit par les trois psaumes d'introduction, les six de l'hexapsalme et les trois des *laudes*, soit en l'entendant du nocturne intercalé dans les matines ; les autres jours, il n'y avait que le *Miserere*, avec le cantique et les laudes.

Après les psaumes et cantiques, — séparés cependant par une lecture et son répons, — on ne disait primitivement que le *Gloria in excelsis* ou, à partir du V[e] siècle, le *Te Deum*.

Plus tard, le *Te Deum* passa à la fin des nocturnes, et le *Gloria* fut supprimé ou fut remplacé par une hymne versifiée et le cantique de

(1) Les cantiques avec *alleluia*, prescrits par le ch. XI de la règle de saint Benoît, sont ceux qui terminent l'office de nuit monastique (III[e] nocturne). Dans les règles d'Arles, on n'a pas encore fait remonter le chant de l'*alleluia* aux psaumes et cantiques, qui gardent leurs antiennes.

Zacharie, *Benedictus ;* l'office se termine comme celui des vêpres.

III. — Les petites heures : tierce, sexte, none, sont d'abord purement et simplement formées d'une oraison. Dans le *De virginitate* déjà nommé, on voit la tendance à faire précéder l'oraison de trois psaumes avec une antienne et la lecture.

La même forme prévaut pour l'heure de prime, vers le VIe siècle, c'est-à-dire au moment où cet office s'organise, car son origine est beaucoup plus ancienne. Ainsi, à Jérusalem, dès le IVe siècle, au moins aux fêtes, le *matutinum* terminé, et clergé et fidèles s'étant retirés, les moines, au commencement du jour, se livraient à une psalmodie particulière (1).

Cependant, preuve encore de l'organisation plus ancienne des autres offices, les petites heures n'ont aucun chant particulier, et leurs antiennes sont empruntées aux laudes et même, pour l'office bénédictin, aux nocturnes et aux vêpres. C'est du reste très probablement par l'introduction ou l'imitation des coutumes bénédictines que ces heures ont été appelées à faire partie de l'office romain (2).

Mais comme saint Benoît avait choisi pour l'ordre hebdomadaire des petites heures, avec le grand psaume 118, *Beati immaculati in via,* les psaumes graduels 119 à 133, déjà employés aux vêpres romaines des féries, il fit dire quatre psaumes seulement à ses moines pour les vêpres, et l'Église romaine fit répéter tous les jours aux petites heures le psaume 118, autrefois réservé aux enterrements et aux processions.

IV. — L'office du soir : *a*) vêpres. — Nous en avons vu l'ordonnance primitive (pages 5 et 12). Au moment de l'organisation et du développement de la liturgie, on y ajoute, comme à l'office du matin, un certain nombre de psaumes, suivant l'usage des solitaires. L'office se termine par une lecture au moins des livres saints, accompagnée des éléments ordinaires qui closent la liturgie. Il est souvent complété par une procession avec stations à la croix ou au baptistère (3).

Les jours de jeûne solennel, on paraît avoir combiné cet office avec les lectures et chants de la grande réunion liturgique de la matinée, ou même avec la messe.

En rapprochant comme précédemment les usages romains de la règle bénédictine, qui s'y réfère constamment (4), il est donc aisé de connaître

(1) Cf. *Peregrinatio*, passim.

(2) Il est impossible de ne pas rappeler ici que saint Grégoire le Grand, l'auteur de la Vie de saint Benoît, fut *le premier pape bénédictin*, après avoir été chargé de la direction du chant de l'Église romaine.

(3) Cf. L'*Avant-propos* du t. VI de la *Paléogr. music. ;* l'antiphonaire de Hartker, passim ; notre *Hist. du ch. liturg. à Paris*, 35 et s.; et appendice du présent ouvrage.

(4) Ch. XIII : *psalmi secundum consuetudinem, canticum .... unumquodque die suo sicut psallit*

l'ordonnance des vêpres dans le rit romain déjà constitué au VI[e] siècle.

Au début, peut-être le *Deus in adjutorium meum*, s'il n'a pas été introduit plus tard à l'imitation de l'usage bénédictin ; mais certainement la doxologie *Gloria Patri*, etc. ; au moins la vieille exclamation *Laus tibi Domine, Rex aeternae gloriae*, déjà en usage dans la Synagogue.

Cinq psaumes, — à commencer, le dimanche, par le *Dixit Dominus*, — avec leurs antiennes, c'est-à-dire très probablement sans antiennes autres que les refrains du psautier, même pour les grandes fêtes ; la lecture, suivie du répons et du petit verset avec sa réponse. Ce verset, dans les livres liturgiques postérieurs à cette époque, est emprunté au psaume du soir, 140, *Domine clamavi*, qui a dû être *directané* (1) et suivi, au moins à certains jours, de versets choisis, avec le triple *Kyrie eleison* et le *Pater*.

Enfin, l'*ad complendum*, c'est-à-dire la double oraison, l'une de remerciement ou d'action de grâces, l'autre de bénédiction, avec le *Benedicamus* (*Baruch ata* de la Synagogue), fonction qui termine tous les principaux offices.

Si la règle écrite par saint Benoît a suivi exactement l'office romain pour la conclusion des vêpres, on devrait en inférer que le psaume 140 était déjà remplacé par le cantique *Magnificat* (2).

Les anciens antiphonaires, tant grecs que latins, contiennent un grand nombre d'antiennes ou de tropaires pour ce cantique, aussi bien que pour le *Benedicite* et le *Benedictus* de l'office du matin ; mais l'on voit par les noms des auteurs des tropaires byzantins que ces pièces ne sont pas antérieures au VII[e] siècle. Il en doit être de même pour les antiennes romaines du même genre : leur nombre dénote la situation privilégiée des cantiques qu'elles accompagnent ; dans les anciens livres, elles sont rejetées en supplément, dans une série indéfinie, et ne sont pas demeurées habituellement en usage dans la liturgie.

Très certainement, elles ne sont pas du fonds primitif, à part quelques-unes où la mélodie suit les règles des chants hirmiques ou du genre des *hypakoe* : ce sont celles-là seulement qui correspondent à l'état premier des offices où on les a employées.

Il y a, croyons-nous, dans la liturgie romaine, un souvenir du temps où le *Magnificat* n'avait pas encore été introduit à l'office du soir : c'est le psaume directané récité au moment des prières finales. Nous avons déjà dit notre opinion sur le verset tiré du psaume 140 et qui se dit avant le cantique de l'encensement ; le même fait a dû avoir lieu

Ecclesia Romana ; ch. XIV, aux fêtes : psaumes, antiennes et leçons *ad ipsum diem pertinentes* ; ch. XVIII, cantiques selon la coutume, etc.

(1) V. page 12.

(2) Avec cette particularité que le verset *Dirigatur*, du psaume 140, a été conservé, aux vêpres ordinaires, avant le *Magnificat*, et que, pendant le chant de ce cantique, le prêtre qui fait l'encensement dit plusieurs versets du psaume supprimé.

avec d'autres psaumes dont les uns ne nous sont parvenus que sous forme d'un petit verset, mais dont les autres sont restés intégralement récités, malgré la présence du cantique, comme aux jours de jeûne et à l'office des Morts.

On peut remarquer qu'à ces jours en particulier, la superfétation du cantique enlevée, le *versiculus* se joint directement aux autres versets des prières, comme à chaque petite heure de la journée; nous aurions donc, dans les deux ou trois mélodies usitées pour le petit verset, le récitatif de la psalmodie primitive du psaume directané. La forme de ces mélodies est du reste de caractère tout à fait original, une récitation sur un ton uniforme, avec une chute de seconde ou de tierce mineure, augmentée souvent d'une petite vocalise sur la dernière syllabe. C'est tout à fait la forme de plusieurs invocations gnostiques. De plus, ces versets sont dits alternativement par le célébrant ou le chantre, et le chœur, absolument comme certaines prières analogues et psaumes usités de même façon dans la Synagogue.

V. — L'office du soir : *b*) complies. — On doit signaler qu'en diverses églises on ajoutait à l'office une terminaison appelée *completorium* (comme le *mousaph* juif); tantôt ce complément était formé d'une antienne, tantôt, comme à Milan, de plusieurs antiennes et versets solennellement chantés. Les églises d'Orient ont, à la même fonction également, une antienne accompagnant le cantique de Siméon (*Nunc dimittis*).

C'est là sans doute l'origine de la formation du *completorium* ou complies, heure spéciale de la liturgie du soir, qui ne fut d'abord qu'un dédoublement de la finale de l'office de vêpres.

C'est saint Benoît qui décrit le premier l'heure de complies, avec la lecture, les trois psaumes 4, 90, 133, sans antiennes, l'hymne, une lecture, les versets, *Kyrie* et prières, la bénédiction.

Un demi-siècle plus tard, l'usage du psaume 90, avec des versets, avant le coucher, est nommé *completa* par Aurélien d'Arles.

L'usage du *Nunc dimittis* et des antiennes l'accompagnant n'est entré qu'au IXe siècle au plus tôt dans la liturgie romaine, et encore telle qu'elle était célébrée dans les Gaules. L'antienne *Salva nos* n'est pas d'origine romaine, mais fait partie de tout un groupe d'antiennes usitées dans les églises gallicanes, celtiques et mozarabes, et qui, primitivement, n'étaient, avec les oraisons correspondantes, que le *completorium* de l'office du soir. Ces éléments ont pu être en usage au VIe siècle (1).

En tout état de cause, et en partant des plus anciens documents, il nous est donc relativement facile de restituer les phases de la forma-

1. Cf. *Hist. du ch. liturg. à Paris*, 37 et s.

tion et des premiers développements de l'office romain, déjà fixé à l'époque de saint Benoît. Or, les renseignements fournis par les auteurs ou les manuscrits liturgiques plus récents, romains séculiers ou monastiques, continuent de concorder, sauf pour quelques détails dus à saint Benoît ; on est, ce nous semble, suffisamment autorisé à croire qu'il en a toujours été de même(1). Et c'est aussi la conclusion à laquelle on arrive en étudiant les autres règles monastiques anciennes.

A toutes les particularités liturgiques du jour et de la semaine que nous venons de décrire, il faut, pour avoir une idée assez nette de l'ordonnance des offices antérieure au VI[e] siècle, joindre l'étude de la messe, et de l'année ecclésiastique.

II. — *Le cursus annuel et le commun du temps.*

§ I. — L'ANNÉE LITURGIQUE.

Les offices solennels ont été développés sur le plan de l'organisation des fêtes cardinales de l'économie liturgique, en même temps que sur les bases des offices primitifs, hérités de la vieille Synagogue.

A l'époque de formation qui va environ de Damase à Léon (390-450), on peut signaler seulement, quant au propre du Temps, Noël et l'Épiphanie, Pâques et son octave avec la Pentecôte (2).

A ces fêtes il faut ajouter d'abord les temps dépendant de Pâques, c'est-à-dire : *a*) le temps pascal, et le jeûne après la Pentecôte ; *b*) le Carême ; ensuite le jeûne solennel de septembre, et peut-être celui de décembre.

En Carême, on fêtait surtout la deuxième, la quatrième et la sixième semaine, déjà solennisées au III[e] siècle en de nombreuses églises. Cette organisation, bien certainement, doit remonter aux premiers temps de l'ordre romain, dans le courant du III[e] siècle. Si nous ne sommes point renseignés pour Rome, à cette époque, nous avons des documents sur Alexandrie, dont la discipline générale s'accordait avec celle de la capitale du monde chrétien (3). Au IV[e] siècle, pour la même ville, saint Athanase nous donne d'autres détails ; un siècle après, saint Augustin, pour l'église d'Afrique, ajoute encore quelques traits.

Les semaines de jeûne solennel étaient fêtées ainsi : le mercredi et le vendredi, synaxes non eucharistiques ; cette synaxe dut d'abord se

(1) Amalaire, *De divinis officiis*, chapitre dernier (Mabillon, *Veter. Analect.*, Paris, 1723, p. 93-94 ; G. Morin, *op. cit.* p. 17-18) ; *De ecclesiast. off.*, I, 41 (*Patr. Lat.*, CV, 1074) ; Hildemar, *Expositio regulae* [S. Benedicti], (Ratisbonne, 1880, p. 311 ; G. Morin, *op. cit*, 14) ; cf. U. Chevalier, *Poésie liturgique*, Tournai, 1894, p. XVI et s.

(2) Duchesne, *op. cit.*

(3) Voyez différents textes dans les articles déjà cités : Alexandrie, Antioche, Afrique (*Liturgie d'*), dans le *Dictionn. d'arch. chrét. et de liturg.*

célébrer à l'heure de tierce, comme la plupart des autres synaxes solennelles. Lorsqu'on prit l'habitude d'y consacrer, — ce ne dut pas être avant le milieu du ve siècle (1), — ces synaxes furent portées à l'heure de none. Le samedi, la réunion commençait le soir et comprenait un plus grand nombre de lectures, et l'ordination des différents grades de la hiérarchie ecclésiastique (2); cette synaxe ne se terminait que fort avant dans la nuit, ou même à l'aurore, de telle sorte que le dimanche on ne faisait pas de réunion solennelle, sauf à Pâques et à la Pentecôte, la réunion de la vigile en ayant tenu lieu.

C'est vers cette époque que l'on commença à fêter la quarantaine de Noël (3) par la célébration du quatorze, puis du deux février et, sous l'empire de la même idée qui assimilait en quelque sorte Noël à Pâques, instituer le temps privilégié nommé plus tard *Adventus* (4).

L'année liturgique *de tempore* se présentait donc ainsi (5):

* Jeûne de décembre, la semaine avant Noël : * le mercredi et vendredi ; le samedi soir, ouverture de la synaxe du dimanche (Quatre-Temps de l'Avent).

25 décembre, Noël.

6 janvier, Epiphanie (il n'y avait pas de jeûne entre ces deux fêtes).

2 février (quarantaine de Noël, fête de la rencontre de saint Siméon avec la sainte Vierge (6).

Carême, six semaines avant Pâques.

Ordre comme aux jeûnes de décembre, pour la seconde semaine (Quatre-Temps de mars ou de Carême); la quatrième, terminée par le dimanche *Mediana* (c'était la semaine de la Tradition du Symbole aux catéchumènes); la sixième, *Major Hebdomada* ou Semaine Sainte.

Pâques.

Pentecôte (il n'y avait pas de jeûne entre ces deux fêtes).

Jeûne après la Pentecôte (Quatre-Temps de juin ou de la Pentecôte).

Jeûne (Quatre-Temps) de septembre.

Ces deux jeûnes suivaient le même ordre que les autres.

(1) En effet, au temps d'Innocent Ier, vers 420, on n'y consacrait pas encore, ainsi qu'il ressort de sa lettre célèbre à Decentius. (*Patr. Lat.*, XX, 150.)

(2) Ce qui se pratique encore aujourd'hui, mais la fonction a été anticipée au matin.

(3) En usage déjà à Jérusalem à la fin du IVe siècle. V. la *Peregrinatio*. Cf. notre ouvrage sur *Noël*, Paris, Bloud, 1906.

(4) Ce temps était en usage à Antioche vers l'an 500, ainsi qu'il ressort des homélies de Sévère, patriarche monophysite d'Antioche : Mai, *Spicilegium Romanum*, X, 202, etc. ; *Scriptorum* [illegible] p. 31 , XIII (1899), p. 305.

(5) L'astérisque indique les points douteux ou seulement probables.

(6) On attribue à saint Gelase l'origine de la bénédiction des cierges en ce jour ; ce fait n'est pas prouvé.

L'Ascension paraît n'avoir commencé à être célébrée en Occident que vers 450 (1).

Pour les synaxes en l'honneur des saints, toutes les églises célébraient saint Étienne et la Nativité de saint Jean-Baptiste.

Il faut ajouter les fêtes des patrons de chaque église, soit, pour Rome et les églises en dépendant : 1° les saints apôtres Pierre et Paul ; et au moins les principaux martyrs romains, au jour anniversaire desquels le pape célébrait avec son clergé, c'est-à-dire 2° les fêtes mentionnées avec octave au Sacramentaire dit léonien : saint Laurent et sainte Cécile (2); 3° celles qui n'ont point d'octave, mais, à part cela, présentent les mêmes caractères que les précédentes : saint Jean l'Apôtre, saints Jean et Paul (3), et peut-être saint André. Il faut ajouter l'anniversaire de la fondation du siège romain, la chaire de saint Pierre, qui fut plus tard célébrée, suivant les églises, le 18 janvier ou le 22 février. On a donné de fort bonnes raisons pour supposer que sa place première a été le 25 avril, jour d'une fête de saint Pierre au sacramentaire léonien. (V. plus loin.)

Toutes ces fêtes correspondent à celles que saint Grégoire de Tours désigne comme étant célébrées avec vigile dans son église au temps de saint Perpet, c'est-à-dire au cours du ve siècle (4).

Célébrer une fête avec vigile, c'était la célébrer avec son office complet : le *matutinum* avec ses neuf antiennes, leçons et répons, suivis des *laudes* ; la messe solennelle à l'heure de tierce; les vêpres ; cela correspond aux fêtes *doubles*, qui, de notre temps, ont envahi presque tout le calendrier.

Les fêtes plus simples ne comportaient point cet apparat ; c'étaient les fêtes à trois leçons du bréviaire moderne, qui suivent le *matutinum* ordinaire.

Enfin, il y avait des saints fêtés seulement par une simple oraison ou quelque autre commémoration en leur honneur.

La comparaison des anciens calendriers de l'Église romaine nous montre le développement des fêtes à date fixe, depuis le milieu environ du ive siècle, époque à laquelle on fait remonter le plus ancien d'entre eux (5).

(1) Cf. *Paléogr. Music.*, V, passim. On en faisait mémoire à Jérusalem à la fin du ive siècle; v. *Peregrinatio*.

(2) Il faut y ajouter sainte Agnès, d'après les sacramentaires postérieurs; l'unique exemplaire du léonien est mutilé de janvier à avril.

(3) Peut-être Nérée et ses compagnons.

(4) *Hist. Eccl. Franc.*, X, 6. (*Patr. Lat.*, LXXI, 565-66.) Cette liste comprend, parmi ces fêtes de premier ordre : Noël, avec le jeûne préparatoire, et l'Épiphanie, saint Jean, l' « Épiscopat » de saint Pierre, Pâques, Ascension, Pentecôte, saint Jean, les saints Apôtres, saints Symphorien, Lidoire, Martin, Brice et Hilaire.

(5) Le calendrier philocalien de 336 (?) ; Ruinart, *Acta primorum martyrum sincera et selecta*, Paris, 1689, p. 692.

Certaines fêtes qu'indique cette liste ont disparu, certaines autres se retrouvent, après des lacunes dans les documents, à un âge très postérieur (1). Enfin il est à supposer que la liste elle-même a subi quelques modifications, additions ou mutilations, puisque la fête de sainte Cécile n'y figure pas : il est possible qu'elle n'ait été introduite que lors d'une translation.

Voici le résumé de cette *Depositio martyrum* (nous indiquons par de forts caractères les fêtes que contiennent tous les documents postérieurs ; nous marquons d'un astérisque les simples *stations* pour lesquelles on ne trouve de pièces liturgiques que dans les copies des sacramentaires du VIIe et du VIIIe siècle ; les commémoraisons ayant disparu sont mises entre parenthèses) :

25 décembre,		NATIVITÉ DE N.-S. (2).
20 janvier,		FABIEN ET SÉBASTIEN.
21	—	AGNÈS.
22 février,		CHAIRE DE SAINT PIERRE.
(7 mars,		Perpétue et Félicité, en Afrique.)
(19 mai,		Parthène et Calocère.)
29 juin,		PIERRE ET PAUL.
*10 juillet,		Sept frères martyrs.
*30	—	Abdon et Sennen.
6 août,		XYSTE et Prétextat.
—	—	FÉLICISSIME ET AGAPIT.
(7	—	Secundus, Carpophore, etc. (3).)
* 8	—	Cyriaque, Large, etc.
10	—	LAURENT.
13 août,		HIPPOLYTE ET PONTIEN.
*22	—	Timothée.
*28	—	Hermès.
(5 septembre,		Aconte, Nonne, etc.)
* 9	—	Gorgon.
*11	—	Prote et Hyacinthe.
16	—	CYPRIEN.
(22	—	Bassila ?)
*14 octobre,		Calliste.
* 9 (8 ?) novemb.		CLÉMENT (est-ce saint Clément pape ?) Symphorien, Claude et Nicostrate.
*29	—	Saturnin.
(13 décembre,		Ariston.)

Voici maintenant, d'après le sacramentaire dit « léonien », — ses lacunes étant comblées par les autres, — comment on peut dresser le calendrier à peu près certain des saints célébrés à Rome au cours du Ve siècle (les fêtes principales sont en capitales, les moindres en italique, les simples en romaine ordinaire) :

	25 décembre,		Anastasie
	26	—	ÉTIENNE.
	27	—	JEAN, apôtre.
(4)	28	—	*Innocents.*
(4)	1er janvier,		*Station à Sainte-Marie.*
(4)	20 janvier		*Fabien*, pape.
(4)	—	—	Sébastien.
(4)	21	—	AGNÈS, avec octave.
	14 avril,		Tiburce.

(1) Mais très rarement avec des chants spéciaux et presque toujours avec des pièces empruntées à d'autres saints plus célèbres. Dans les copies de l'antiphonaire grégorien, ces emprunts sont différents selon les manuscrits

(2) On ne célébrait pas encore la quarantaine de cette fête, ni (à Rome) l'Epiphanie Cf. *Noël*, op. cit., ch. I.

(3) Ces saints paraissent être les « IV couronnés », dont la fête fut fixée au 8 novembre, dès le [illegible]

(4) Fêtes comprises dans le Sacramentaire gélasien, mais beaucoup plus anciennes.

23 avril		Georges.
25	—	PIERRE, IN BASILICA (1).
12 mai,		NÉRÉE et ses compagnons (?)
24 juin,		JEAN-BAPTISTE, avec vigile et octave.
29	—	PIERRE ET PAUL, avec vigile et octave.
—	—	Tous les apôtres.
2 août,		Étienne, pape.
6	—	*Xyste*, pape.
—	—	Félicissime et Agapit.
10 août,		LAURENT, avec vigile et octave.
13	—	Hippolyte et Pontien.
13 août		Agapit.
30	—	*Félix et Adaucte.*
16 septembre,		*Corneille et Cyprien.*
—	—	Euphémie.
28	—	DÉDICACE DE L'ÉGLISE DE L'ANGE (saint Michel), vers 495.
8 novembre,		IV Couronnés.
22	—	CÉCILE, avec vigile et octave.
23	—	*Clément*, pape.
—	—	Félicité.
24	—	Chrysogone.
30	—	ANDRÉ, avec vigile.

Telles sont les fêtes qui ont occasionné, suivant leur importance, les compositions des premiers offices de saints, au IVe et au Ve siècle (2).

§ II. — COMMUN DU TEMPS.

I. — Les dimanches et semaines ordinaires, *a*) l'office. — L'office ordinaire est le *cursus* hebdomadaire décrit précédemment. Le seul temps privilégié est celui de Pâques, où toutes les antiennes du jour, sauf aux cantiques, sont remplacées par l'unique *alleluia*, une ou plusieurs fois répété.

b) La messe. — Les divers stades plus ou moins avancés auxquels se sont arrêtées autrefois diverses églises, nous permettront de reconnaître les couches plus probablement originales de l'organisation des chants à la messe du dimanche.

Ici encore, en étudiant la liturgie milanaise, il apparaît que nous entrons dans une bonne voie.

On a fait remarquer (3) que certains rits, comme le mozarabe ou l'ambrosien, ont seulement pour ces chants de messe quelques textes

(1) Cf. Sacramentaire léonien, n° XXXIV (*Patr. Lat.*, LV, 33) ; cette fête peut être l'anniversaire de la dédicace d'une des églises bâties en mémoire de saint Pierre ou se rattacher à la commémoraison primitive de la fondation du siège romain. Peut-être certains détails ne remontent-ils qu'au siège de Rome par les Vandales, en 455.

(2) On pourra comparer ces listes avec le calendrier de l'ancienne église de Carthage, remontant à cette époque (Ruinart, *op. cit.*, p. 693) ; voici, en négligeant les fêtes de martyrs africains, les rapports que ce calendrier liturgique offre avec les listes romaines : 25 décembre, Noël ; 26, Étienne ; 27, Jean et Jacques apôtres ; 28, Innocents ; 6 janvier, Épiphanie ; 21, Agnès ; 22, Vincent ; 5 février, Agathe ; 19 juin, Gervais et Protais ; 24, Jean-Baptiste ; 6 août, Xyste ; 10, Laurent ; 13, Hippolyte ; [22], Timothée ; 14 septembre, Cyprien ; 16, Euphémie ; 19, janvier ; 13 octobre, Luc évangéliste ; [23] novembre, Clément ; [24], Chrysogone ; [30], André. Cf. Aug. Urbain, *Ein Martyrologium der christlicher Gemeinde zu Rom am anfang des V. Jahrhunderts*, Leipzig, in-8°, 1901. (*Texte und Untersuchungen*, neue Folge, VI, 3.)

(3) *Paléogr. music.*, V, passim.

revenant à tour de rôle. Mais, comme il n'y a pas autant des uns que des autres, ces textes ne reviennent presque jamais ensemble.

Ceux du rit mozarabe ne nous donnent aucune référence utile ; mais *les premiers chants* que nous rencontrons dans l'organisation très primitive *de la messe ambrosienne du dimanche se retrouvent* pour la plupart *dans les messes les plus anciennes du répertoire romain*, paroles et musique, sauf variantes.

Ces chants ne se présentent point comme un emprunt à l'antiphonaire grégorien (ainsi qu'en certains offices plus récents) ; mais, s'il y a eu emprunt, il a été fait à Rome à une haute époque : nous l'avons déjà saisi sur le vif — très probablement vers 380 — à propos du culte de sainte Agnès (page 77).

Il faut ajouter qu'un roulement de ce genre, pour les pièces liturgiques, nous reporte bien avant le VI[e] siècle (1). Or, les prières du rit milannais pour les dimanches sont, comme les chants, en rapport avec la liturgie romaine. Nous ne doutons donc pas que ces quelques messes dominicales ambrosiennes, prières et chants, constituent le noyau primitif et original du répertoire commun à Rome et à Milan, dans le cours du V[e] siècle.

Voici donc l'ordre des chants de ces messes avec leur correspondance dans l'antiphonaire grégorien :

INGRESSAE (Introïts) (2).

1 *Exaudi Domine*, ps. 26.	Rit romain, V[e] dim. après la Pentecôte.
2 *Respice in me*, ps. 94.	III[e] —
Pereant omnes, Jud. L.	?
3 *Manus tuae*, ps. 118.	?
Dicit Dominus, Jer. XXIX.	dernier dim. —
4 *Inclina Domine*, ps. 85.	XV[e] —
5 *Dominus illuminatio*, ps. 26.	IV[e] —
6 *Justus est*, ps. 118.	XVII[e] —
7 *Factus est Dominus*, ps. 17.	II[e] —

(1) Cf. Messes publiées par Mone, *Lateinische und griechische Messen*, in-4. Frankfurt, 1850 (*Patr. Lat.*, CXXXVIII, 860). C'est encore une des marques d'antiquité des messes du prétendu léonien, que de ne pas en avoir de distinctes pour les dimanches, mais un grand nombre *ad libitum* plus ou moins complètes, sans désignation, n° XVIII, par exemple. Les fêtes sont traitées de même, et les différents formulaires romains, milanais ou gallicans ont souvent été puisés de divers côtés, dans ces messes antiques.

(2) Nous savons déjà que, depuis au moins le VI[e] siècle, on attribue au pape Célestin l'institution de ces antiennes (v. pag. 81). Dom Morin, *op. cit.* (p. 46), a émis l'opinion que le texte d'introït existait déjà, et que saint Célestin n'a fait qu'y adjoindre l'antiphonie psalmique. On peut cependant faire remarquer que ni saint Jean Chrysostome ni saint Augustin ne connaissaient de chant d'entrée, et que la messe commençait de leur temps (c. a. 400) par les lectures : *nisi tantum epistula beati Pauli recitabatur.* (*Lib. Pont.*, in Coelestino.) Dom Morin a déjà répondu à cette objection. On peut aussi admettre que le chant d'entrée est né de l'organisation des processions et des stations liturgiques : ce chant n'est pas autre, en effet, que le dernier exécuté pendant la marche du cortège. Dans les livres grégoriens, le genre mélodique des antiennes processionales et du chant d'entrée est fréquemment le même. Ces chants auraient donc commencé à être en usage avant Célestin, qui n'aurait fait qu'y ajouter un psaume.

Psalmelli (Graduels).

1 *Si ambulem*	Romain. III sam. de car.
2 *Salvum fac servum.*	Fér. VI IV-Temp.
3 *Convertere.*	Sam. IV-Temp.
4 *Oculi mei.*	?
5 *Domine refugium.*	XXIe après la Pentecôte.
6 *Jacta cogitatum.*	IIIe —
7 *Eleva, Domine.*	?

Trois supplémentaires :

Tibi Domine (1er dim. octobre et 2e p. Dédic.)	IV sam. de car.
Domine audivi (2e — 3e —)	VIII dim. ap. la Pent.
Esto mihi.	?

Alleluia.

Venite; Dominus regnavit; Praeveniamus. On en a dejà parlé pages 73 et suiv.

Les *post Evangelium* du dimanche, pas plus que les *transitoria*, ne se retrouvent à Rome.

Offertoria.

1 *Exaltabo te.*	IV Fér. des Cendres. XI dim. ap. la Pent.
2 *Ego autem dixi.*	?
3 *Exaudi Domine justitiam.*	?
4 *Perfice gressus.*	Sexagésime. VI d. ap. la Pent.
5 *Domine convertere.*	II dim. ap. la Pent.
6 *In te speravi.*	XIII —
7 *Super flumina.*	XX —
8 *Deus enim firmavit.*	Nativ. 2e messe.
9 *Benedixisti.*	III dim. d'Avent.

Arrêtons-nous à ces chants d'offertoire, qui sont en rapport avec une des plus remarquables fonctions liturgiques de l'antique messe romaine solennelle.

La première cérémonie de la messe « des fidèles », une fois la dernière oraison *post precem* prononcée, était l'apport du *fermentum* à l'autel : c'était la parcelle de l'Eucharistie déjà consacrée, qu'à la messe papale on portait devant le pontife à son entrée au sanctuaire ; elle est destinée à être mêlée au vin consacré, au moment de la fraction.

Mais, dès son arrivée à l'autel, le célébrant a eu soin de faire réserver la parcelle qui lui est nécessaire, et le reste est porté par les acolytes aux prêtres des paroisses.

Donc, aux messes célébrées par un autre que le pape, il fallait avoir reçu le *fermentum* pour commencer l'oblation. C'était là le rit ancien, conservé au début du ve siècle (1), et il n'était déjà plus usité qu'en certaines églises à la fin du vi^e^.

(1) Innocent, *op. cit.*

Son sens était l'unité de communion entre l'évêque et ses prêtres, en même temps que la perpétuité du sacrifice chrétien.

Bien entendu, dans les églises éloignées de Rome, on n'attendait point le *fermentum* papal, mais — en France, par exemple (1) — le diacre allait le chercher à la sacristie, pour le transporter solennellement à l'autel au début de l'offertoire. C'était aussi cependant l'usage de Rome au Vendredi-Saint, dans le Sacramentaire gélasien (2). Actuellement, c'est le seul jour où cette cérémonie soit conservée.

Il semble que les deux chants qu'on rencontre à ce moment de la messe dans les anciennes liturgies des Gaules, de l'Espagne et de Milan ont trait, le premier, à l'arrivée du *fermentum* à l'autel, le second, *offertorium* ou *sacrificium*, étant réservé à l'apport des offrandes des fidèles.

Dans l'antiphonaire romain, celui de la messe papale, où la *sancta* est sur l'autel depuis le début de la liturgie (3), il n'y a qu'une mélodie, mais accompagnée de longs versets. Ce chant unique rappelle immédiatement l'usage grec sur ce point, comme beaucoup de choses romaines, plutôt que celui des Gaules ou d'Espagne (4).

(1) S. Germain, *Explication de la liturgie* (*Patr. Lat.*, LXXII, 89).

(2) Maintenant, c'est le célébrant lui-même accompagné de tout le clergé.

(3) Ordos romains, passim.

(4) Que se passe-t-il à ce moment dans les rits grecs ?

Les cérémonies tout occidentales des offrandes y sont absolument inconnues ; les fidèles, arrivant à l'église, vont porter leurs oblations à la prothèse, dans le diaconique, à droite du sanctuaire, où leurs noms sont inscrits pour la récitation des diptyques. Le temps de l'offertoire venu, le clergé tout entier va chercher solennellement le pain et le vin, et les textes chantés à ce moment commémorent l'arrivée du Seigneur.

Voici le chant (*Cherubicon*) de la liturgie de Constantinople : Οἱ τὰ Χερουβὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες, καὶ τῇ ζωοποιῷ Τριάδι τὸν τρισάγιον ὕμνον ᾄδοντες, πᾶσαν τὴν βιωτικὴν ἀποθώμεθα μέριμναν, ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὅλων ὑποδεξάμενοι ταῖς ἀγγελικαῖς ἀοράτως δορυφορούμενον τάξεσιν, ἀλληλούϊα (*), c'est-à-dire : « Imitant mystiquement les Chérubins, et chantant à la vivifiante Trinité le trisagion, dépouillons toute préoccupation séculière, comme devant accompagner le Roi de toutes choses, escorté invisiblement par les armées angéliques : alleluia ».

Voici celui des liturgies de Jérusalem et de saint Basile : Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία, καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου, καὶ μηδὲν γήϊνον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω· ὁ γὰρ Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων, καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων προέρχεται σφαγιασθῆναι καὶ δοθῆναι τοῖς πιστοῖς· προηγοῦνται δὲ τούτου οἱ χοροὶ τῶν ἀγγέλων μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβίμ, καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφὶμ τὰς ὄψεις καλύπτοντα, καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον, ἀλληλούϊα (γ') (*) : « Que tout être mortel se taise, et se tienne avec crainte et tremblement, oubliant toute préoccupation terrestre ; car le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs vient pour mettre son sceau sur ses fidèles ; les chœurs des anges s'avancent à sa rencontre .. chantant : Alleluia. »

De plus, d'après les auteurs, cette cérémonie rappelle l'ensevelissement du Christ, et c'est pourquoi non pas le prêtre — symbolisant les apôtres, — mais *le diacre*, porte les offrandes.

D'autre part, il existe des instructions liturgiques, ou insérées en tête des Ἐυχολογιὰ ou sacramentaires, ou faisant partie des nomocanons, faisant allusion à l'usage des fidèles de se prosterner sur le passage du cortège sacré, bien qu'on n'y porte que des dons non sanctifiés. (Cf. Goar, *Euchologium*, p. 132.) D'où alors l'origine de cette croyance ?

On aurait donc eu autrefois à Jérusalem et à Constantinople l'usage de porter l'Eucharistie à l'oblation ? Sans doute, puisqu'en plusieurs auteurs on en trouve la mention formelle, dans les

(*) Swainson. *The greek liturgies*, p. 121, 163. Cambridge, 1884. Cf. *Hist. du ch. lit. à Paris*, I, p. 69.

Mais analysons le caractère, le sens mystique des textes chantés à ce moment de la liturgie.

Le premier chant, dans le rit mozarabe, est toujours un *lauda,* ou verset alléluiatique, c'est-à-dire ayant un caractère de louange ou de jubilation. On peut l'assimiler à l'antienne *post Evangelium* de la liturgie milanaise, malgré l'absence de textes directs, et d'autant plus qu'on retrouve parfois le même texte dans l'un et l'autre rit.

Ainsi, par exemple, le *post Evangelium* ambrosien du dimanche après Noël : *Laudate Dominum omnes Angeli ejus*, etc., se trouve au missel mozarabe de Tolède.

A Milan, les antiennes ayant cette fonction sont formées d'un double choix de textes : l'un, de caractère plus ancien, se rattache évidemment à la fois aux *preces* qu'elle suivait et au baiser de paix accompagnant l'oblation, qu'elle précédait ; l'autre offre un caractère de louange et fait souvent mention de l'arrivée, de l'entrée ou de la présence du Seigneur.

De la première série ne dépendent guère que les messes des dimanches de l'année ; à la seconde se rattachent celles des autres messes.

En voici des exemples :

1re série :

1a Dominica post Epiphaniam. *Domine Deus noster* pacem (1)...

Sexagesima. Oremus *ad Deum... donet* pacem.

Quinquagesima. Oratio *nostra ad te*, *Domine...*

In capite Quadragesimae. *Ecce nunc tempus...* commendemus *nosmetipsos...*

2e série :

2a Dominica de Adventu. *Annuntietur in Sion nomen Domini*, *et* laus *eius...*

explications de la messe attribuées à Germain de Constantinople, par exemple : Ἡ τῶν ἁγίων μετάθεσις ἀπὸ τῆς προθέσεως, τοῦ σώματος, φημὶ, τοῦ δεσποτικοῦ καὶ τοῦ αἵματος, καὶ ἡ τούτων πρὸς τὸ θυσιαστήριον εἴσοδος, καὶ τὸ Χερουβικὸν, κ. τ. λ. « Le transport, de la prothèse au sanctuaire, du corps et du sang dominical, accompagné du Cherubicon, etc. »

Notons encore que l'oblation, à Rome, maintenant, est apportée par un sous-diacre à l'autel, et que le rit du transport de l'Eucharistie y subsiste à l'unique messe où l'on ne fait plus d'offrandes, le Vendredi saint, à la messe des présanctifiés, précisément comme aux nombreuses messes grecques de ce genre célébrées en Carême (*).

La coutume romaine, telle qu'elle est décrite pour les temps postérieurs par le 1er Ordo, est certainement le reste du rit primitif : *Tunc uenit acolythus ferens... calicem, et super calicem corporale, quod accipiens diaconus ponit super altare a dextris.*

(1) Il n'y en a que huit pour tous les dimanches ordinaires : les messes mozarabes, aux mêmes jours, n'ont que cinq *lauda.*

(*) On peut rapprocher ceci de ce qu'un certain nombre de manuscrits byzantins, au lieu de donner ces messes sous le nom de Grégoire de Nazianze, leur donnent celui de Grégoire de Rome. Voyez H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de Paris.*

3ª Dominica de Adventu. *Paratus esto Israel*, in occursum Domini...

4ª id. *Consolamini*... ecce Deus noster; *iudicium retribuet*...

De Exceptato. *Ipse tanquam sponsus* procedens...

S. Joannis. *In Deo sperabo... vota quae reddam*, laudes *tibi*...

SS. Innocentium. *Accedit homo ad cor altum*, et exaltabitur Deus.

Dominica post Nativitatem. Laudate *Dominum*...

Kalendas Januarii. Hic est Deus noster...

D'autres participent des deux idées, comme celle du dimanche de Lazare :

Infirmorum propitiator, abiectorum protector, desperandorum Salvator... dominator coelorum... rex totius creaturae tuae, exaudi preces nostras.

N'est-ce pas une véritable litanie? Une autre antienne *post Evangelium*, celle du second dimanche de Carême, de style ecclésiastique, est particulièrement intéressante : elle paraît n'être, en somme, qu'une ancienne oraison mise en musique, comme l'offertoire romain actuel de la sainte Croix (1) :

Respice, Domine, ad fragilitatem generis humani, et require vulnera quae creasti ; quia quantum circa nos pietatem impenderis, amplius quibus miserearis invenies : extende, quaesumus, medicas manu, et quod infirmum est cura ; quod dubium est repara ; quod integrum, fide perseverante conserva.

Ce texte a tout à fait la saveur de bien des oraisons gallicanes pour le dimanche et les messes votives.

Agissant comme pour Milan, nous allons montrer, par le texte même des offertoires romains, qu'ils ont dû accompagner le transport du *fermentum* avant l'oblation.

En voici une collection dont tous les textes font mention de l'arrivée ou de la présence du Seigneur, qui conduit les fidèles dont le cortège le suit :

IV Temporibus de Adventu. Sabbato. *Exsulta satis*... ecce Rex tuus venit...

Vigilia Nativitatis. *Tollite portas*... et introibit Rex gloriae...

Hebdomada 1ª Quadragesimae. *Levabo oculos meos*, et considerabo mirabilia tua...

Pascha. *Terra tremuit et quievit*, dum resurgeret in judicio Deus... avec le verset : *Et factus est*... habitatio ejus in Sion.

IVª Feria Paschae. *Portas coeli aperuit Dominus et pluit illis manna ut ederent* : panem coeli *dedit eis*, panem Angelorum *manducavit homo*, *alleluia*.

(1) Dom Cabrol, *La Prière antique*, loc. cit.

V[a] Feria. *In die solennitatis vestrae*... inducam vos...

Sabbato in Albis. Benedictus qui venit... Deus Dominus et illuxit nobis. (Ce qui est précisément l'antienne grecque de la communion, = transport des espèces consacrées.)

In Rogationibus. *Confitebor Domino... et in medio multorum, laudabo eum* qui adstitit a dextris pauperis...

XII[a] Dominica post Pentecosten. *Precatus est Moyses* in conspectu Domini...

Et ce texte, appliqué par les anciens pères au Christ, et qui forme l'offertoire de la Purification : *Diffusa est gratia ?* Et cet autre si remarquable qui n'est jamais et partout appliqué qu'à l'Eucharistie : *Gustate et videte*, avec le verset *Accedite ad eum* (ps. 33, cf. page 227) ?

Nous n'avons vu que quelques offertoires, mais tout le reste, et leurs versets !

Quant aux autres pièces de même emploi, appartenant au genre *lauda*, il suffit de commémorer les premiers mots qui en commencent un si grand nombre : *Jubilate ; Benedic ; Benedicam ; Benedicite; Laudate; Cantate*, etc.

Pour les offertoires qui ne se rapportent pas à ces deux séries, si nous pouvons, sur la foi de certains textes, en attribuer la composition ou la mise en usage à Grégoire le Grand (1), à quelle époque cela ne fait-il pas remonter les autres (2)?

Voici donc, en résumé, comment on peut envisager les transformations de cette partie de la messe :

(1) Voyez le curieux texte donné par Dom G. Morin, *op. cit.*, page 23.

(2) Il n'est pas jusqu'aux oraisons secrètes elles-mêmes qui ne témoignent, par leur teneur, que des mystères consacrés reposaient déjà sur l'autel. En voici prises au hasard dans le missel romain. 1[a] dom. de Adv. — *Haec sacra* nos, Domine, potenti virtute mundatos, *ad suum* faciant puriores venire *principium*.

Nativitat. in nocte. — Accepta tibi sit... ut,... *per haec sacrosancta commercia*, in illius inveniamur forma, in quo tecum est nostra substantia.

Sabbato post Cineres. — Suscipe, Domine, *sacrificium, cujus te voluisti dignanter immolatione placari*...

Feria III post dominicam II Quadrag. — Sanctificationem tuam nobis, Domine, *his mysteriis* operare placatus...

Sabbato post dom. Passionis. — A cunctis nos... quaesumus, Domine, reatibus et periculis propitiatus absolve : quos *tanti mysterii* tribuis esse consortes.

III[a] dom. post Pentecosten. — *Respice*, Domine, *munera* supplicantis Ecclesiae et saluti credentium perpetua sanctificatione *sumenda* concede.

IX[a] id. — Concede... quia, quoties HUJUS *hostiae commemoratio* celebratur...

XVI[a] id. — Munda nos... *sacrificii praesentis* effectu... ut ejus mereamur esse participes.

Il faut avouer que si ces expressions visent les dons non consacrés, elles sont bien extraordinaires : il serait assez étrange qu'elles se rapportent à un sacrifice *à accomplir*, alors qu'il est considéré comme présent et même parfois comme passé : OBLATUM... *sacrificium vivificet nos*...

Or, comme pareils traits se retrouvent à Milan, en Gaule, en Espagne, il faut convenir que les dons non consacrés y sont pris conjointement avec des dons déjà consacrés : *Haec sacra*, qui ne pouvaient être que la particule nommée *fermentum*. Voir *Le « fermentum » eucharistique*, dans la *Vie de la Paroisse*, année 1906.

En Orient : exécution solennelle d'une mélodie pendant le transport conjoint de l'Eucharistie et de l'oblation apportée précédemment par les fidèles ; le chant a le même texte à toutes les messes de la même liturgie ;

A Rome : on varie le texte des pièces de chant, allongées de plusieurs versets pour accompagner le défilé des *offerentes ;*

A Milan : on sépare les deux cérémonies, dont chacune est dotée d'une pièce de chant, avec, entre les deux, l'oraison *super sindonem*, dont les expressions sont parfois celles des secrètes citées dans la note précédente.

Enfin, les cérémonies relatives au *fermentum* et — en partie — à l'oblation, étant supprimées, les pièces de chant et les prières subsistent seules, témoignant encore, par leur titre et leur contexte, des vieilles coutumes.

Examinons les autres chants de la messe.

Confractoria.

La plupart des *confractoria* ambrosiens sont devenus antiennes de communion dans le rit romain (1).

A MILAN, DIMANCHES ORDINAIRES.	A ROME.
1 *Qui meditabitur.*	IV Fer. Cinerum.
2 *Voce mea.*	F. II. I^ae Hebd. Quadr. (pas tous les antiphonaires).
3 *Domine Deus noster.*	II Fer. II^ae Hebd. Quadr.
4 *Narrabo.*	III. id.
5 *Illumina.*	Septuagesima.
6 *Introibo.*	Sexagesima.
7 *Vovete.*	XVII dom. p. Pentecosten.

L'ordre de tous ces chants, — qui est extrait ici des missels ambro-

(1) Il suffit de comparer deux antiphonaires de ces rits pour le remarquer, à commencer par le deuxième dimanche de l'Avent.

On se demandera la raison de cette singularité ? la liturgie romaine, avant saint Grégoire le Grand, célébrait la fraction des pains consacrés, immédiatement avant le Pater, comme cela se fait encore à Milan. Après le *Pater* et la bénédiction *Pax Domini*, il n'y avait pas de prières ni de chants, mais on passait tout de suite à la communion. L'ordre primitif se présentait donc ainsi, depuis la fin du canon : *a*) Fraction, accompagnée d'un chant, *confractorium ; b*) *Pater, Libera, Pax ; c*) communion, avec le chant du *Gustate*. Par suite de la réforme de saint Grégoire, cet ordre fut ainsi modifié : *a*) *Pater, Libera, Pax ; b*) fraction et communion ; le *confractorium* et l'antienne de communion devinrent donc une seule et même fonction cantorale. Enfin, lorsque saint Serge prescrivit l'*Agnus* pendant la fraction, le chant primitif *confractorium* devenait l'*antiphona ad communionem*. Il est bon d'observer que les textes des plus anciens de ces chants, qui se rapportent à l'ostension des saintes espèces lorsque le célébrant les présente aux communiants, s'adaptent aussi bien à la fraction, telle qu'elle se faisait primitivement. Cette fonction débutait en effet par une ostension solennelle dont il subsiste ce qu'on nomme la « petite élévation », conservée à sa place primitive, avant le *Pater*, tandis que la fraction a été rejetée après. C'était à ce moment qu'on entonnait le *confractorium*, comme on entonne depuis Serge la « communion » quand le célébrant élève la sainte Hostie devant les communiants. Cf. les rapprochements des textes de chants, faits par Dom G. Morin dans la *Revue bénédictine*, 1890, p. 196 et s.

siens, — est également conforme aux anciens manuscrits (1); il sert pour les dimanches *per annum*, qui sont, aussi bien dans ce rit que dans le romain, ceux de l'Épiphanie à la Sexagésime (non à la Septuagésime), et ceux de la Pentecôte à l'Avent.

De plus, quelques-uns sont aussi parfois employés dans les offices de l'Avent et du Carême, comme on le voit dans le tableau qui précède.

On doit faire attention à cette marque d'ancienneté que, sauf les *confractoria*, les chants, à Milan, sont mis à la suite les uns des autres sans préoccupation d'ordre biblique ni de numérotage des psaumes dont ils sont extraits, tandis que les séries dominicales romaines sont soigneusement rangées (2).

Nous ne doutons pas que, en bloc, ces textes aient été aussi ceux des dimanches à Rome, vers les années 400 à 450. Nous y ajouterons les chants de communions se rapportant au psaume 33 (3). Ce sont les antiennes *Gustate*, *Timete* (4), toutes deux du même mode; *Clamaverunt* (5) et *Multae tribulationes* (6), toutes deux aussi du même mode. Il faut remarquer cependant qu'à part le *Gustate*, qui figure comme antienne de communion *dans* TOUTES LES LITURGIES, les trois autres textes sont chantés à diverses messes de martyrs, pour l'entrée; ils peuvent donc ne pas être aussi anciens.

Quatre-Temps. — Chants communs aux Quatre-Temps des différents mois :

Le mercredi : offertoire *Meditabor*.

Le vendredi : offertoire *Benedic anima mea*.

Le samedi : graduels *Propitius esto*, *Protector noster*, *Dirigatur*, le cantique *Benedictus es*, le trait *Laudate Dominum*, l'offertoire *Domine Deus salutis meae*. Le graduel *Dirigatur* (ps. 140) montre bien que cet office commençait autrefois le soir : le cantique et le trait devaient très probablement se dire à toutes les vigiles solennelles des dimanches; dans la liturgie actuelle, on dit encore aux samedis vigiles de Pâques et de Pentecôte le trait *Laudate Dominum*, et au premier de ces samedis la lecture de Daniel III, jusqu'au cantique exclusivement.

Les autres graduels de la vigile, du mercredi et du vendredi sont plus ou moins empruntés à la liste donnée plus haut.

III. — *Le Propre du temps et des saints.*

CARÊME. — L'ordre ancien nous est conservé à la première semaine actuelle du Carême : cependant, dans le premier stade de cette

(1) Par exemple, le *Bristish additional* 34209 (*Paléogr. music.*, t. VI).
(2) Voyez plus loin, page 263, note 4.
(3) V. pages 71 et 225.
(4) 8 août, introït.
(5) 10 mars, introït.
(6) 15 juin, introït. Ces dates sont celles du Missel Romain actuel.

période, la seconde semaine, seule, avec la quatrième et la sixième, était fêtée (1).

L'ordonnance liturgique quadragésimale commençait primitivement par le dimanche *in initio* (*capite*) *Quadragesimae*.

Il ne faut point le confondre avec l'*initium* (*caput*) *jejunii*. En effet, de bonne heure, tout en commençant le Carême *liturgique* six semaines avant Pâques, soit quarante-deux jours, cela faisait, pour les églises qui ne jeûnaient pas le dimanche, seulement trente-six jours de jeûne, et pour celles qui ne jeûnaient pas non plus le samedi, seulement trente jours. D'où la nécessité, tout en conservant la célébration du nombre sacré de quarante, par un dimanche *initium Quadragesimae*, d'anticiper le jeûne pendant la ou les semaines précédentes.

Certaines églises marquèrent ainsi les jeûnes anticipés, par des dimanches où le service liturgique était inspiré de ceux du Carême, d'où, suivant l'anticipation, sept dimanches au lieu de six, en ajoutant la Quinquagésime, ou huit dimanches, avec la Sexagésime en plus. Aux sept dimanches doivent correspondre les sept séries d'antiennes mentionnées plus bas, et depuis encore anticipées ; le service partant de la Sexagésime est celui de Milan. Enfin, une Septuagésime a fini par prévaloir pour les divers rites (2).

On a supposé longtemps que ces anticipations de jeûne et des services liturgiques étaient de date assez récente, VIIIe ou IXe siècle ; c'est une erreur.

L'anticipation du jeûne célébré solennellement est constatée à Rome au commencement du VIIIe siècle (3) ; l'organisation des tropaires de l'office grec nous reporte beaucoup plus haut, quant aux dimanches de l'anticipation ; dans le cours du VIe siècle, il y avait des querelles en Gaule sur le point de savoir s'il fallait célébrer un service liturgique quadragésimal à la Quinquagésime (4), la Sexagésime et la Septuagésime ; au Ve siècle, et peut-être au IVe, mêmes préoccupations dans les églises d'Égypte. En tout cas, sûrement vers la fin du Ve siècle, des églises d'Italie anticipent le *caput jejunii*, pour lequel l'évêque Maxime de Turin (5) prêche sur l'évangile lu à Rome le mercredi des Cendres ; l'homélie prononcée ensuite est sur la tentation de Jésus au désert, dont l'évangile est classique dès cette époque pour le dimanche *initium*

(1) Voyez précédemment, page 215.

(2) Remarquons que ce service solennel de *messes* préparatoires au Carême est indépendant de l'usage de l'alleluia aux antiennes de l'office. De fait, les recueils des homélies de saint Grégoire le Grand contiennent des sermons pour les dimanches de la Septuagésime et de la Quinquagésime (*Patr. Lat.*, t. LXXVI), tandis que l'alleluia dans l'*office* de la Septuagésime n'a été définitivement suspendu qu'au IXe siècle.

(3) Dom Cagin, *Un mot sur l'*Antiphonale Missarum, Solesmes, 1890.

(4) Conciles d'Orléans, de 511, c. XXIV (Mansi, *Concil.*, VIII, 355) ; le IVe de la même ville, c. II, (id., IX, 113).

(5) Dom Cagin, *l. c.*, page 55.

(ou *caput*) *Quadragesimae*. Enfin, vers l'an 500, l'église d'Antioche, d'après un texte authentique récemment publié, ouvrait solennellement le Carême au mercredi de la septième semaine avant Pâques, comme à Rome (1).

Nous considérons donc que l'anticipation du service solennel de semaine, au mercredi avant le Carême, a dû se faire d'assez bonne heure, et que c'est la cause de la célébration des Quatre-Temps à la semaine qui suit le 1er dimanche de Carême, devenue en réalité la seconde des jeûnes.

Lors de l'anticipation des stations, la troisième semaine a donc dû rester sans chants propres ; nous pouvons constater encore dans nos graduels que le mercredi, le vendredi et le samedi après le deuxième dimanche de Carême (c'est-à-dire l'ancienne troisième semaine) empruntent leurs offertoires aux dimanches (2), et les vendredi et samedi leurs graduels. Au contraire, la plupart des mêmes jours, dans les autres semaines, ont le graduel et l'offertoire propres.

Très probablement, les *alleluia* des laudes et des troisièmes nocturnes, au dimanche, furent de bonne heure supprimés en Carême, c'est-à-dire du dimanche *in initio Quadragesimae* à Pâques. Une seconde période a dû voir l'origine des antiennes propres des dimanches actuels de Carême, aux laudes, et des trois dimanches précédents. On peut à ce sujet faire une remarque assez curieuse.

Les antiennes des dimanches de la Passion et des Rameaux paraissent les plus récentes dans les antiphonaires du IXe siècle. En rétrogradant jusqu'à la Septuagésime, les autres dimanches nous fournissent sept séries d'antiennes du même genre. On en a conclu (3) que ces séries se rattachaient aux offices des dimanches de Carême avant l'introduction des séries des deux derniers dimanches, les autres ayant rétrogradé. Cela nous donnerait donc sept dimanches pour la suspension de l'*alleluia*, qui aurait commencé un dimanche avant le Carême. Mais ce serait encore éloigné du stade primitif.

Or, ce stade primitif demanderait six séries pour les dimanches ou peut-être seulement quatre, si l'on admet que les vigiles commençant le soir du deuxième et du quatrième samedi empêchaient la célébration du *matutinum* du dimanche, ce qui n'est pas prouvé.

Il faut remarquer de plus que les sept séries d'antiennes en question ne sont point uniformes. Elles n'ont de propre, pour les *laudes* proprement dites, que quatre antiennes, les autres étant empruntées à l'office hebdomadaire : pour le cantique *Benedicite*, les antiennes

(1) Voyez plus haut, page 216, note 4.

(2) Non point à l'organisation primitive décrite au paragraphe précédent, mais à celle d'un groupe de *seize* dimanches dont nous parlerons tout à l'heure.

(3) Gevaert, *op. cit.*, page 43.

font partie d'un choix nombreux de compositions sans cesse augmentées (page 213). Les antiennes des psaumes 50, 117 et 62 sont également de divers fonds qu'il ne serait peut-être pas impossible de préciser, certaines d'entre elles étant plus ou moins empruntées à l'office hebdomadaire ; quelques-unes seulement présentent une unité de composition remarquable : elles peuvent dater du moment où tout cet ordre liturgique a été fixé.

Il est donc difficile de faire remonter bien haut cette ordonnance des antiennes de la psalmodie quadragésimale. Nous croyons également impossible de dater l'origine des répons nocturnes pour la même période liturgique ; seuls sont incontestablement anciens ceux des dimanches après l'Épiphanie (v. page 210) : ils ont certainement formé un fonds commun de répons tirés du psautier, auquel on puisait à volonté pour les autres dimanches. Quelques répons du temps pascal ont le même caractère.

La liturgie de Milan nous fournit encore ici une documentation : une partie de ces répons se retrouvent en effet dans les offices ambrosiens du Carême, mêlés à d'autres qui sont empruntés à l'Écriture du jour, et font aussi partie du rit romain. Ces répons de l'Écriture se partagent à leur tour en deux catégories : ceux dont le texte est emprunté à l'histoire de Joseph, et qui, par leur abondance mélodique, leur style, leur place liturgique, trahissent un emprunt postérieur fait à Rome, et ceux qui se rattachent *aux lectures de la synaxe non eucharistique* de tierce, aux jours de station solennelle, déjà fixées au temps de saint Ambroise, semble-t-il, par les allusions qu'il y fait (1).

Ces répons sont : *Dum deambularet ; Disrumpam ; Quadraginta diebus ; Angelus Domini ; Veni hodie ; Accipe* (*Tolle* dans le texte romain) ; *Si Dominus ; Oravit Jacob ; Dixit Angelus ; Ne derelinquas*, du livre de la Sagesse.

L'organisation des chants de la messe en Carême nous paraît donc avoir été la suivante pour les temps les plus anciens :

I. — Dimanche *caput Quadragesimae* : tous les chants, à Rome et à Milan (sauf le *post Evangelium* et le *transitorium* de cette dernière liturgie) sont tirés du psaume 90, *Qui habitat*, et de l'évangile du jour, dans lequel Jésus cite ce psaume (2).

II. — La deuxième semaine de Carême, avec le service des Quatre-Temps (voir plus haut). La pièce nommée *tractus* dans le rit actuel : *De necessitatibus*, du mercredi, est exactement un graduel à plusieurs versets, on l'a déjà mentionné page 71 ; nous n'osons tenir les introïts

(1) Lettre 20, n° 14, à sa sœur (*Patr. Lat.*, XVI, 998). Cf. *Paléogr. music.*, VI, préface, p. 11.

(2) Aux matines, à Rome et à Milan, on retrouve les répons : *Angelis suis*, *Emendemus*, *Ecce nunc tempus*, *In omnibus* ; l'antienne du mercredi des Cendres *Immutemur* a quelques rapports avec le répons ambrosien *Emutemur*.

et communions comme étant du même fonds ; ils appartiennent visiblement à une ordonnance postérieure qui dota de chants de ce genre tous les jours de Carême. Il est remarquable que l'offertoire *Domine Deus salutis meae* se retrouve dans la liturgie de Milan comme répons à la fin des laudes, le dimanche de Lazare (v^e de Carême) (1). Bien entendu, le dimanche suivant était vacant ; il le resta jusque vers le xiie siècle.

III. — La quatrième semaine de Carême : le service tout entier du mercredi et du samedi consacré aux catéchumènes. L'offertoire du mercredi et le graduel du samedi rentrent précisément dans ceux mentionnés comme les plus anciens ; le graduel, en particulier, devait être spécial à ce jour. La messe du vendredi paraît avoir subi des modifications, peut-être à cause de son évangile (2).

IV. — Sur les six dimanches de Carême, il y en avait deux vacants à cause du jeûne solennel du samedi et de la vigile nocturne ; des quatre restants, nous avons vu le premier : quel était le service des trois autres ?

Dom G. Morin a émis l'avis fort ingénieux que les dimanches de Carême à Rome devaient avoir eu, comme à Milan, dans les Gaules, en Espagne, c'est-à-dire tout le reste de l'Église latine au vi^e siècle, un service roulant autour d'un des principaux évangiles lus en Carême.

Ces évangiles varient de jours et d'adaptation suivant les diverses églises, mais on lit partout, et presque toujours le dimanche, ceux de l'aveugle-né, de la résurrection de Lazare, de la Samaritaine, de la femme adultère. « Ces scènes évangéliques, dit Dom G. Morin, auraient-elles été à l'origine commémorées aussi à Rome le dimanche, puis postérieurement transposées à quelques jours de scrutin particulièrement importants pour les aspirants au baptême ? »

On retrouve à Rome ces mêmes évangiles : celui de l'aveugle-né au mercredi de la quatrième semaine, celui de Lazare au vendredi, les autres à des jours non primitivement célébrés, ce qui témoigne que ce n'est pas leur place primitive. Quoi qu'il en soit, précisément ces dimanches ont à Milan des chants qui figurent aussi dans l'office romain, surtout en Carême, quoique à d'autres jours. Il y aurait ainsi quelque

(1) C'est également le cas des offertoires suivants :

Rome.	Milan.
Deus Deus meus, 2e dimanche après Pâques.	Matin, Sexagésime.
Si ambulavero, 19e dimanche après la Pent.	Vêpres, dimanche de Lazare.
Eripe me, mercredi de la Passion.	Matin, dimanche des Rameaux.

auxquels il faut joindre :

Domine Dominus noster. Communion, lundi après le 2e dim. de Carême.	Vêpres, lundi de la 1re semaine.
Exurge, introït, Sexagésime.	*Psallendo* à laudes, Samedi saint.

Nous croirions volontiers que lorsque les synaxes quadragésimales devinrent eucharistiques, on compléta le service soit en composant des pièces nouvelles, soit en les empruntant ailleurs.

(2) Cf. Dom G. Morin, *op. cit.*, page 73.

apparence que cet ordre de chants ait autrefois été en usage à Rome, si, comme à Rome, on n'y retrouvait des indices de remaniement postérieur (1).

Cependant, on peut croire que l'introït *Circumdederunt* (Septuagésime romaine) et les *psalmelli : Deus, vitam meam* (2) (III[e] dimanche à Milan, lundi suivant à Rome), *Ego dixi* (I[er] dimanche après la Pentecôte) doivent être classés parmi les plus anciens, ainsi que la messe ambrosienne tout entière du dimanche des Rameaux.

V. — *a*) Nous rattacherons ce dimanche à la Semaine sainte, puisqu'on commence, à Milan et dans le gélasien, à y commémorer les « grandes souffrances du Christ », au lieu que le rit romain des livres grégoriens fait anticiper ces commémoraisons à l'ancien dimanche *mediana*, appelé depuis *de la Passion*. Voici l'ordre des chants communs entre Milan pour le dimanche qui précède la Semaine sainte, et Rome :

Milan :	Rome :
Ingressa : *In nomine Domini.*	Mercredi saint.
Psalmellus : *Ego autem, dum mihi.*	Mardi saint.
Cantus : *Pacifice loquebantur.*	Vendredi avant les Rameaux.
Offertorium : *Eripe me, Domine.*	Mercredi —
Confractorium : *Sitientes.*	Introït du samedi de la IV[e] semaine (le chant milanais est orné).

Toutefois, on peut émettre un doute sur le *Pacifice*, qui n'a point la forme ordinaire des *cantus* ou traits : le *Deus, Deus meus* romain est de meilleure facture, quoique le prototype en soit plutôt le trait-graduel *Domine exaudi*, au Mercredi saint.

Nous considérons le service de ce mercredi comme tout à fait ancien, quoique formé de couches différentes. Les deux mélodies archaïques sont celles des graduels *Ne avertas* et *Domine exaudi*, celui-ci avec plusieurs versets, remontant au temps où la synaxe non eucharistique se célébrait à l'heure de tierce, se clôturant après les lectures (v. page 230). Alors on revenait l'après-midi, à l'heure de none, pour célébrer les *orationes solemnes* (que nous ne disons plus que le Vendredi saint) dont la teneur témoigne qu'elles ont dû être écrites vers l'an 250 (3), au moment de la formation de la liturgie romaine latine (4).

(1) L'introït et l'offertoire du dimanche de la Samaritaine sont empruntés (avec celui du III[e] dimanche) à la messe du jeudi précédent dans la liturgie romaine. Or, cette messe a elle-même été empruntée à celle du XI[e] ou du XII[e] dimanche après la Pentecôte, du temps de Grégoire II, au VIII[e] siècle.

(2) Il y en a deux autres sur le même chant : *Deus exaudi*, le lundi après le dimanche de la Passion, et *Confitebuntur* le 9 juin, à la fête bien postérieure des saints Prime et Félicien.

(3) Voyez plus haut, page 47.

(4) Mais l'usage de dire de telles prières solennelles pour la semaine sainte remonte beaucoup plus haut, puisqu'il forme une des prescriptions de la Didascalie : *Le jeûne... vous est donc tout particulièrement recommandé, ainsi que la veille du samedi.* LA LECTURE DES LIVRES ET LES PSAUMES ET [illegible] LES SUPPLICATIONS *pour les pécheurs, ainsi que l'attente et l'espérance de la résurrection* (traduction Nau, dans le *Canoniste contemporain*, Paris, 25[e] année, page 23, ou tiré à part :

Plus tard, la célébration du service eucharistique fit reporter les « lectures des livres et des psaumes » à l'heure de none, et l'on y adjoignit l'offertoire *Domine exaudi* et la communion *Potum meum* : l'introït *In nomine* a été évidemment une suite de l'organisation des stations : on a vu qu'il est affecté au dimanche dans le rit ambrosien et, de fait, c'est de l'épître du dimanche qu'il est tiré.

Pour le Jeudi saint, on ne peut rien dire quant aux chants de la messe, sinon qu'ils semblent d'une ordonnance plus récente que les autres. L'introït *Nos autem* est celui du mardi précédent, l'offertoire est emprunté à un dimanche, le graduel est sur la même mélodie que ceux de saint Sylvestre et de saint Jean, et *n'est pas tiré des psaumes* : la communion paraît avoir été choisie pour la cérémonie du *mandatum* (1). En tout cas, il y avait primitivement trois messes solennelles en ce jour : une pour la réconciliation des pénitents, une seconde pour la bénédiction des saintes huiles, une troisième le soir, en mémoire de la Cène.

Quant au service du Vendredi saint, il est en substance resté ce qu'il était ; mais la fonction solennelle actuelle est la réunion de trois anciens offices en un seul. Nous reparlerons plus loin de leurs chants.

La liturgie du Samedi saint, primitivement commencée le soir, pour préparer la vigile de Pâques, remonte aux bases mêmes de ces offices, et ses rares chants portent le cachet le plus antique. Il est probable qu'il faut lui restituer, pour avoir la physionomie primitive, le cantique *Benedictus es*, amené par la lecture de Daniel, III. Le verset alléluiatique *Confitemini* (p. 117) est répété à la messe du 25 avril *avec une ornementation différente*, le thème restant le même (2). La présence insolite du trait qui suit immédiatement cette mélodie indique que ces deux chants étaient fixés *avant la réduction des lectures liturgiques* de la messe, ce qui nous reporte assez haut dans le ve siècle. Enfin, remar-

La Didascalie, traduite en français pour la première fois, par l'abbé Nau, Paris, 1902, in-8°). Cf. Hauser, *Didascaliae Apostolorum*, Leipzig, 1900 ; Paul de Lagarde, restitution du texte grec dans *Analecta Antenicaena* de Bunsen, t. II, Londres, 1854 ; et *Constit. Apost.*, liv. V, c. XIX.

Or, la Didascalie, intermédiaire entre la Didakhe et les premiers livres des Const. Apostol., renferme des rubriques reçues à Rome vers l'an 150 : *Si un vieillard vient d'une autre assemblée, et, s'il est évêque, il siégera avec l'évêque, qui lui fera partager sa propre place... quand vous offrirez l'offrande, il parlera. S'il est sage, s'il te laisse cet honneur et ne veut pas offrir, il parlera cependant sur la coupe.* (Trad. Nau, *id*, 24e ann., page 415 ; Hauser, page 657 ; cf. *Const. Apost.*, l. II, c. LVIII.) C'est évidemment d'après ce règlement que, lorsque saint Polycarpe vint à Rome, « en 154, le pape Anicet lui céda l'honneur de prononcer à sa place et en sa présence, dans l'assemblée des fidèles, les paroles de la consécration eucharistique ». (Dom H. Leclerc, *Les Martyrs*, I, pag. 66, avec les références, Paris, 1901, in-8°.) Ce rapprochement n'a point encore été tenté. Les livres gallicans et mozarabes indiquent aussi les prières solennelles de la Semaine sainte, la nuit du samedi suivant le règlement de la Didascalie.

(1) Quoiqu'elle exprime aussi, d'une admirable manière, l'abaissement de Jésus dans l'eucharistie.

(2) Il faut rapprocher ce fait de l'usage du même psaume dans la Synagogue, à Pâques, au même endroit de la liturgie. V. plus haut, page 8, note 3.

quons que cette messe, par d'autres côtés, montre qu'elle est plus ancienne encore : elle est antérieure à l'institution de l'introït (avant 400-420), puisque la litanie processionnelle fait toujours corps avec le début de la messe. Si cette messe n'a pas été dotée plus tard de chants d'offertoire (1) et de communion, c'est qu'elle était réservée aux catéchumènes nouvellement baptisés et soumis au régime des messes quotidiennes et matinales qu'on célébrait à leur intention pendant toute l'octave.

Pendant la cérémonie du baptême et celle de la confirmation, qui se faisaient à la suite de la bénédiction de l'eau, on devait chanter le *Sitientes* (2) et peut-être l'*Emitte Spiritum tuum*, conservé à l'offertoire du samedi veille de Pentecôte, qui suivait autrefois la même liturgie.

V. — *b*) Pour les antiennes des matines et des vêpres de cette même semaine, elles sont en général de forme ancienne : c'est évidemment à leur imitation, ou peut-être par emprunt, qu'ont été instituées plus tard celles des laudes du dimanche *Mediana*.

Quant aux répons, leur organisation trahit le temps où la commémoration de la Passion a été anticipée à partir de ce même dimanche. Ils sont de trois sortes : 1° extraits des psaumes ; 2° se rapportant à des lectures de l'Évangile ou du prophète du jour, les unes depuis anticipées au quatrième dimanche, les autres encore célébrées, tels, au Jeudi saint : *In monte Oliveti; Tristis est ; Unus ex discipulis ; Una hora ; Seniores populi ;* le Vendredi Saint : *Tanquam ad latronem ; Tenebrae factae sunt* (? ; le Samedi Saint : *Sicut ovis ; Astiterunt reges ; Aestimatus sum ; Sepulto Domino ;* ces répons, fait très intéressant, sont précisément chantés, sauf *Tenebrae*, sur des formules communes. Il faut dans ce sens y ajouter : *Judas mercator pessimus ; Vinea mea electa ;* 3° les autres répons ne suivent ces formules que plus librement ou s'en affranchissent presque entièrement, surtout ceux qui sont extraits du livre de la Sagesse, ou sont de composition ecclésiastique ; ils forment une troisième espèce, de composition plus tardive, quoique antérieure au IXe siècle, et sont cités par Amalaire comme les œuvres des « maîtres » de l'école romaine (V. page 116).

Un fait remarquable de plus, au sujet de la formation ancienne de ces chants, est assurément celui-ci : *Tous les répons nocturnes de Semaine sainte* extraits soit textuellement, soit plus ou moins librement, *de* L'ÉVANGILE, *sont tirés uniquement de la Passion* SELON SAINT MATTHIEU. Or, les écrits de saint Augustin, qui déjà nous a fourni tant de renseignements, attestent que, jusqu'à son temps, pendant la Semaine sainte, on ne lisait encore solennellement comme Passion que celle de saint Matthieu (3).

(1) Les prières de l'offertoire dites maintenant sont une institution du IXe siècle au plus tôt.
(2) Voir pages 232 et 264.
(3) *Patr. Lat.*, XXXVIII, 1084.

Puisque primitivement les répons coupaient toujours la lecture du livre saint auquel ils étaient empruntés, c'est évidemment que lesdits répons de la Semaine sainte ont été formés à l'époque où on ne lisait encore que la Passion selon saint Matthieu, c'est-à-dire au plus tard dans la première moitié du v[e] siècle.

Or, c'est aussi du même fonds que sont les répons de ce genre communs entre Rome et Milan, comme *In monte Oliveti*, *Tanquam ad latronem*, *Tenebrae factae sunt*. Les autres sont *Eram quasi agnus*, *Hierusalem surge*, *Omnes amici mei*, *Velum templi*, *Vinea mea*.

VI. — *a*) Pâques et Pentecôte. — On a déjà dit quels étaient les graduels et alleluias de ce temps liturgique qui remontaient (1) à une haute époque, en même temps que certaines antiennes. Il est difficile de distinguer parmi les introïts, offertoires et communions, ceux qui sont des plus anciens.

En tout cas, ces textes chantés témoignent, comme les textes récités, — oraisons et lectures, — du mélange de deux ordres de messe différents, au moins pour les octaves des deux fêtes : les messes matutinales pour les néophytes, et celles célébrées à l'heure de tierce en mémoire de la fête. Ce mélange s'est fait certainement avant la fin du vii[e] siècle, c'est tout ce qu'il est possible d'en dire ; cependant il faut absolument en exclure les alleluias non cités aux paragraphes précédents.

Il est intéressant de relever que la semaine de la Pentecôte n'a, sauf le dimanche, aucun offertoire propre, que *Lauda anima mea*, le vendredi ; les autres jours, on les emprunte au commun des Quatre-Temps et à l'octave de Pâques ; il n'y a également aucune communion tirée des psaumes, elles sont extraites de l'évangile du jour ; enfin, parmi les introïts, celui du mardi : *Accipite jucunditatem*, est extrait, comme on l'a déjà dit, d'un livre déjà inusité lors de la publication du décret *De libris recipiendis* (2).

Le temps de l'octave de Pâques à la Pentecôte se présente également comme bien facile à dépouiller, quant aux messes du dimanche ; les communions sont toutes extraites de l'Évangile ; les offertoires manquent, marque d'antiquité ; ils sont empruntés à d'autres jours (3) ; les introïts seuls ont apparence d'être très anciens.

La messe de l'Ascension, instituée en Occident vers 450 au plus tard,

(1) Pages 79 et s.
(2) Voir page 57.
(3) Offertoires empruntés :
Dimanche in Albis, *Angelus*, au lundi de Pâques.
2[e] Dimanche *Deus, Deus meus*, ambrosien.
3[e] — *Lauda anima mea*, vendredi de Pentecôte.
4[e] — *Jubilate*, 2[e] après l'Épiphanie.
5[e] — *Benedicite*, F. IV, in traditione Symboli.
6[e] — *Ascendit Deus*, emprunt à la fête de l'Ascension.

ne se distinguerait en rien des autres messes de ce temps, si elle ne possédait des offertoires propres (1) : ceci devient une marque caractéristique de postériorité vis-à-vis de ces autres messes, et par conséquent de leur antiquité.

La messe des Rogations pourrait presque aussi être datée, non point par l'institution des trois jours de jeûne solennel (vers 480, dans les Gaules), mais par l'emprunt de la messe *Exaudivit* au jeûne avec litanie et station à Saint-Pierre, célébré le 25 avril, fête de Saint-Pierre *in basilica ;* ce jeûne paraît avoir été institué par le pape saint Léon pour la délivrance de Rome assiégée par les barbares, et célébré peut-être pour la première fois en 455. (V. page 219.) Comme celle de l'Ascension et des autres fêtes instituées dans le cours du ve siècle, cette messe a un offertoire propre.

b) On a dit plus haut que les répons *de psalmis* (il y en a aux dimanches du temps pascal représentaient le fonds primitif des offices ; ceux de l'Ascension ne se distinguent, pour le style littéraire et musical, ni des répons du second fonds de la Semaine sainte, ni de ceux de Pâques et de Pentecôte : ils sont donc étrangers à l'ordre tout à fait primitif, quoique fort anciens. Ils nous paraissent pouvoir servir de références, quant au style usité avant et après l'an 450 environ.

Un fait curieux est qu'au VIIIe siècle Pâques et Pentecôte n'avaient point encore d'antiennes propres (2), au moins peut-être à matines, tandis que l'Ascension avait les siennes. Cette anomalie ne peut également provenir que de l'institution de cette fête, postérieurement à l'organisation de l'office du temps pascal : ces antiennes, au reste, sont adaptées sur des timbres hirmiques connus, ou empruntées à d'autres fêtes, comme Noël.

VII. Noël-Épiphanie. — On a vu (3) comment le psaume traditionnel de ces deux fêtes, *Deus judicium tuum*, s'était éparpillé en divers offices romains et milanais.

Ces deux sortes d'offices ont peu de communauté dans les chants de ces fêtes ; on ne peut guère, au point de vue de la critique historique, tirer grand éclaircissement des rapports qu'ils présentent.

Cependant, à Milan, Noël n'offre qu'une messe, avec l'introït *Lux fulgebit* et le graduel *Tecum principium*, tandis que les livres romains nous en donnent trois : cette pluralité de messes que l'on rencontre en diverses fêtes, — on les trouvera au cours de l'antiphonaire, — est attestée vers l'an 450 par le pape saint Léon (4).

(1) Des offertoires, car il y en a deux dans les manuscrits.

(2) Amalaire, *de ord. Antiph.*, c. 45, 57.

(3) Page 76.

(4) Epist. ad Dioscorum, *Patr. Lat.*, LIV, [illegible]

Vraisemblablement, l'organisation générale des messes et offices de Noël, Épiphanie, et des dimanches qui accompagnent ces fêtes, parait remonter à cette époque. En tout cas, les trois messes, de minuit, de l'aurore, du jour, à la fête de Noël, étaient déjà organisées à l'époque de saint Grégoire (1).

La fête du 2 février, terme de la quarantaine de Noël, prend, dans le rit de Milan, tous ses chants aux offices de Noël-Épiphanie, à l'exception de trois répons (empruntés à Rome évidemment après le VII[e] siècle). Il en devait probablement être de même à Rome dans les premiers temps de la célébration de cette fête.

Dans les offices de l'Avent, qui dépendent aussi de Noël, on relève divers points de contact, pour les chants de la messe, entre Rome et Milan. Ils offrent de l'intérêt en ce sens que l'introït *Ad te levari* ne se retrouve point à Milan, tandis que le graduel et l'offertoire de la même messe y sont. Or cet introït, ouvrant les antiphonaires grégoriens, est tiré du psaume 24 *dans la version de la Vulgate, dont le pape saint Grégoire le Grand a été le seul à se servir dans les siècles de formation du recueil des chants romains.*

Le fait qu'on ne retrouve point ce chant dans les livres de Milan est une présomption nouvelle de communauté très ancienne entre les deux liturgies : cette communauté, comme celle des dimanches *per annum*, est confirmée par l'examen des sacramentaires, qui contiennent à Milan, ou dans les Gaules, pour le temps de l'Avent, les mêmes oraisons qu'à Rome, mêlées à d'autres particulières, et cela, au moins dès le VI[e] siècle (2). De plus, le canon VI du concile de Mâcon de 581 prescrit la célébration des jeûnes de l'Avent de la même manière que le Carême (3), à partir de la fête de saint Martin, ce qui donne, comme à Milan, six dimanches d'Avent.

A Rome, certains sacramentaines, fidèles à un usage du même genre, ne paraissent pas correspondre à l'antiphonaire grégorien, qui n'a que quatre semaines avant Noël : on n'en saurait tirer d'objection ; en effet, les manuscrits romains qui comptent cinq dimanches d'Avent prennent tout simplement, pour premier dimanche, le dernier après la Pentecôte, ce qui revient absolument au même dans la façon dont se déroule le cycle liturgique. Les pièces empruntées ailleurs l'ont donc été à une époque bien plus ancienne ; voici celles de Milan que nous retrouvons à Rome :

(1) Nous citerons plus loin la référence.
(2) Sacramentaire gallican de Bobbio, par exemple.
(3) Mansi, *Concil.*, VIII, 933.

Milan :		Rome :
1er dim.	Ingr. *Ad te Domine.*	... 1er dim. Off. et v.
	Offert. *Dirige me.*	
2e dim.	Psalm. *A summo coelo.*	Samedi des IV Temps.
	Offert. *Sperent in te*	3e dim. après la Pentecôte.
	Confr. *Exsultavit.*	Comm. Samedi des IV Temps.
3e dim.	Psalm. *Qui sedes.*	3e dim.
	Confr. *Ecce veniet.*	Vendredi des IV Temps.
4e dim.	Psalm. *Universi.*	1er dim.
	Offert. *Benedixisti.*	3e dim.
	Confr. *Populus Sion.*	Intr. 2e dim.
5e dim.	Psalm. *Ex Sion.*	2e dim.
	Offert. *Confortamini.*	Mercredi des IV Temps.
	Confract. *Ecce virgo.*	id.
6e dim.	ou Annonciation.	
	Psalm. *Prope est.*	Vigile de Noël.

Il faut ajouter le transitorium *Ave Maria*, qui donne la version simple de l'offertoire romain de l'Annonciation, et un autre transitorium, *Dominus prope est*, antienne des laudes du IIIe dimanche, à Rome. Enfin, un certain nombre de répons de matines à Rome, et d'antiennes *ad Crucem* à Milan, dont voici les *incipit*, sont semblables :

Erit radix Jesse.	*Missus est Gabriel.*
Ante multum temporis.	*Ecce apparebit.*
Audite verbum.	*Sicut cedrus.*
Sicut mater.	*Suscipe verbum.*
Aspiciens.	*Obsecro, Domine, mitte.*
Intuemini.	

Comme d'autres offertoires romains mentionnés précédemment, le *Tollite portas* de la vigile de Noël est un répons *ad baptisterium* à la fin du *Matutinum* de l'Annonciation, dans le rit de Milan.

VIII. Les dimanches *per annum*, 2e époque. — La réglementation successive des diverses catégories de dimanches privilégiés finit par influer sur les nombreux dimanches libres de la Pentecôte à l'Avent.

Au lieu des six ou sept messes du rit ambrosien, où nous voyons le point de départ primitif du cycle romain *post Pentecosten*, nos livres romains modernes renferment des chants de messe pour vingt-trois dimanches : certains sont particuliers à ces dimanches, les autres empruntés ailleurs. Entre le chiffre de sept et celui de vingt-trois, il a dû y avoir bien des stades : le sacramentaire dit léonien, nous l'avons dit, renferme des oraisons *ad libitum* pour plus de quarante messes ; mais le premier classement net se trouve dans les sacramentaires gélasiens.

Ceux-ci contiennent, pour les dimanches qui n'ont point de messes particulières, c'est-à-dire le temps de l'Épiphanie à la Septuagésime, et de la Pentecôte à l'Avent, seize ordres de prières pour la messe.

Ces messes ont parmi elles les sept du missel ambrosien, et forment le fonds des vingt et quelques messes du missel romain. Or, c'est aussi

au nombre de seize ou dix-sept que se trouvent les introïts, graduels, offertoires, et communions *tirées des psaumes*, pour les dimanches dits après la Pentecôte, et propres à ces dimanches (1).

Voici ces listes, avec le dimanche de l'office actuel auquel correspondent les chants : Les *incipit* en italiques sont ceux des listes précédentes, [Rome-Milan], (page 220 et s.)

Introïts.	Graduels.	Offertoires.	Communions.	
1. Domine, in tua, I.	Ego dixi, I.	Intende voci, I.	Narrabo omnia, I.	1
2. *Factus est*, II.	Ad Dominum, II.	*Domine convertere*, II.	Cantabo Domino, II.	2
3. *Respice in me*, III.	*Jacta cogitatum*, III.	Sperent in te, III.	(11) Ego clamavi XXII.	3
4. *Dominus illuminatio*, IV.	*Convertere*, VI.	Illumina, IV.	Dominus firmamentum, IV.	4
5. *Exaudi Domine*, V.	(4) *Esto mihi*, VIII.	Benedicam Dominum, V.	Unam petii, V.	5
6. Dominus fortitudo, VI.	Domine Dominus, IX.	(8) *Perfice gressus*, VI.	Circuibo, VI.	6
7. (2) Ecce Deus, IX.	Custodi me, X.	Populum humilem, VIII.	Inclina aurem, VII.	7
8. Cum clamarem, X.	In Deo, XI.	(9) Justitiae Domini, IX.	*Gustate*, VIII.	8
9. Deus in loco, XI.	Benedicam Dominum, XII.	Ad te Domine, X.	(12) Acceptabis, X.	9
10. Deus in adjutorium, XII.	Respice Domine, XIII.	(10) *In te speravi*, XIII.	De fructu, XII.	10
11. Respice Domine, XIII.	Bonum est confidere, XIV.	Immittet Angelus, XIV.	Domine, memorabor, XVI.	11
12. Protector noster, XIV.	Bonum est confiteri, XV.	Exspectans, XV.	*Vovete*, XVII.	12
13. *Inclina Domine*, XV.	(5) Timebunt gentes, XVI.	Domine in auxilium, XVI.	Tollite hostias, XVIII.	13
14. Miserere mihi. XVI.	(6) Tollite hostias, XIX.	Si ambulavero, XIX.	Tu mandasti, XIX.	14
15. *Justus es Domine*, XVII.	Oculi, XX.	*Super flumina*, XX.	*Memento*, XX.	15
16. (3) Si iniquitates, XXII.	(7) *Domine refugium*, XXI.	De profundis, dernier.	In salutari, XXI.	16
17.	Liberasti nos, dernier.			17

(1) En admettant que les féries de Carême non fêtées primitivement aient emprunté aux dimanches après la Pentecôte leurs chants, comme les jeudis au VIII[e] siècle.

(2) L'introït du VII[e] dimanche, *Omnes gentes*, est celui de la vigile de l'Ascension ; celui du VIII[e] dimanche, *Suscepimus*, est emprunté à la Purification.

(3) Les introïts XVIII-XXII ne sont point psalmiques.

(4) Les graduels des IV[e], V[e] et VII[e] dimanches sont pris aux Quatre-Temps de Carême et à la tradition du Symbole.

(5) Ce graduel est aussi usité après l'Épiphanie ; le *Beata gens*, au XVII[e] dimanche, est emprunté à la tradition du Symbole. La messe entière du XVIII[e] dimanche, fait remarquer Dom G. Morin, *Les véritables origines*, etc., page 68, note 3, est une vraie messe de dédicace ; elle suit immédiatement les Quatre-Temps de septembre, et paraît se rapporter à la fête suivante, saint Michel, en l'honneur de qui un pape consacra une église au V[e] siècle. Cette messe serait donc l'anniversaire de cette dédicace. C'est à elle évidemment qu'on a emprunté le graduel du IV[e] dimanche de Carême, quand ce jour fut doté d'une station. On excepte cette messe de toute la dissertation qui suit.

(6) Le graduel actuel du XIX[e] dimanche est emprunté aux Quatre-Temps ; au début du VIII[e] siècle, il était encore *Tollite*, puisqu'il y fut emprunté pour le jeudi après la Passion, avec le reste de la messe ; il fut encore longtemps usité en ce dimanche, comme en témoignent les plus anciens manuscrits.

(7) Le graduel *Ecce quam bonum*, XXII[e] dimanche, est celui de la fête des saints Jean et Paul.

(8) Cet offertoire est aussi chanté à la Sexagésime.

(9) Cet offertoire est aussi celui du III[e] dimanche de Carême.

(10) L'offertoire du XI[e] dimanche est emprunté au *Caput jejunium ;* celui du XII[e] n'est point psalmique, ainsi que ceux des VII[e], XVII[e], XXI[e], XXII[e] dimanches.

(11) La communion du III[e] dimanche est tirée de l'évangile du jour ; l'ordre des psaumes demande ici *Ego clamavi*, rejeté à la fin du cycle dans les livres actuels.

(12) Les communions des IX[e], XI[e], XIII[e], XIV[e] et XV[e] dimanches ne sont point psalmiques.

Nous ne croyons avoir employé aucun expédient pour dresser ces listes : elles paraissent rattachées étroitement à l'ordre des seize dimanches gélasiens.

On répétera ici ce que nous avons dit il y a quelques années :

« Si la critique moderne la plus exigeante ne peut faire descendre plus bas que saint Grégoire le Grand les seize messes [du sacramentaire gélasien], il faut nécessairement faire remonter au moins à ce pontife l'ordonnance des chants qui s'y rapportent. »

§ 3. — Commun et Propre des Saints.

1° La Messe. — Il est malheureusement fort difficile de préciser quelque chose au sujet des introïts, graduels, traits., etc., des messes en l'honneur des saints. Les chants de même catégorie ont dû s'échanger entre les diverses messes de saints du même ordre, et il est fort possible que, en dépouillant soit l'antiphonaire milanais, soit le romain, nous n'ayons point l'ordre premier des chants pour les messes des saints, bien que chacun de ces recueils présente une grande communauté vis-à-vis de l'autre, en ce qui concerne les messes.

Cependant, il y a tout de même des choses à relever, parmi celles dont l'origine se rattache à des témoignages directs ou à des faits historiques. Nous en avons déjà rencontré ; les voici relevés à nouveau :

1er janvier : messe de la sainte Vierge : graduel *Diffusa*, et introït *Vultum tuum* (IIIe siècle ? certainement IVe).

21 janvier : sainte Agnès : chant orné de l'*Offerentur*, primitivement graduel (vers 320 ?), et plus tard offertoire, après l'institution de ce genre de chants.

10 août : saint Laurent et son octave, graduel et introït *Probasti me*, mentionnés vers 400.

Parmi les autres chants, on a déjà signalé l'antiquité du graduel *Clamaverunt*, qui figure dans les livres grégoriens aux fêtes des saints Marcellin et Pierre, Côme et Damien, non encore célébrées au Ve siècle : ceci laisse à entendre qu'on l'employait pour les messes de martyrs *ad libitum* si nombreuses dans le sacramentaire dit léonien, et plus tard attribuées à des fêtes fixes.

C'est ce qui fait que nos Communs actuels contiennent un grand nombre de séries de messes, auxquelles il faut encore adjoindre certains graduels, alleluias, etc., répétés à diverses fêtes de saints. En étudiant plus loin les détails de l'Antiphonaire, on précisera ce qui peut être précisé.

2° L'Office. — Tout autre est le caractère de l'office.

Ici, nous sommes en présence de deux ou trois faits et témoignages très nets.

Le témoignage est celui du canon *de libris recipiendis*, qui porte que les passions des martyrs sont admises pour les lectures publiques, mais que l'Église romaine, suivant son usage antique, ne les a jamais employées, à cause des interpolations de certains textes. Ce canon était encore en vigueur à l'époque de saint Grégoire le Grand.

Or, les manuscrits qui nous ont conservé l'antiphonaire grégorien donnent aux saints les plus fêtés à Rome dans le cours du VIIe siècle des séries de répons et d'antiennes extraites des passions de ces saints, donc d'institution postérieure dans l'office papal. Mais cela ne veut pas dire que ces antiennes et répons ne soient pas anciens; au moment de l'introduction des vies de saints dans l'office de l'église papale, ils ont pu être simplement empruntés à d'autres églises qui en avaient l'usage, telles celles des moines bénédictins.

Il est bien évident qu'avant l'institution du nouvel usage, les antiennes et les répons étaient simplement ceux dont les séries forment les communs actuels.

Tout à l'inverse de la messe, qui offre une luxuriante floraison de mélodies aussi bien pour les messes quotidiennes de martyrs que pour les fêtes proprement dites, nous sommes ici en présence de quelques séries de chants répétés dans l'antiphonaire grégorien à chaque célébration de saints d'un même ordre.

Mais, si ces célébrations ont été se multipliant avec le temps, nous savons qu'au courant du cinquième siècle, les saints inscrits pour l'office liturgique étaient relativement rares ; et encore faut-il faire une distinction entre ceux qui avaient l'office complet, avec vigile et matines, et ceux dont le degré plus simple correspondait aux fêtes à trois leçons des livres postérieurs.

Or, les saints de la première catégorie étant les principaux patrons de Rome, ou ceux qui y étaient fêtés plus spécialement, c'est à leur fête que doit remonter l'origine des séries d'antiennes et de répons que nous appelons communs, et qui, étant par la suite passés à beaucoup d'autres jours, furent, alors seulement, remplacés par les chants extraits des vies et des passions jadis condamnées.

Il ne saurait y avoir aucun doute sur l'origine et l'antiquité de nos communs quand on en aura rapproché les séries avec les fêtes principales du calendrier rudimentaire donné plus haut (celles qui sont soulignées d'après l'importance de leurs messes dans les anciens calendriers et sacramentaires) :

Fêtes.	Séries (1).	Commun actuel.
Saint Etienne.	*Qui me confessus fuerit* (2).	Martyr.
Saint Jean, apôtre.	*Hoc est praeceptum meum* (3).	Apôtre.
Sainte Agnès.	*Haec est virgo sapiens* (4).	Vierge.
Saint Pierre *in basilica*.	*Ecce sacerdos magnus* (5).	Confesseur Pontife.
Saint Nérée et ses compagnons.	*Sancti tui* (6).	Plusieurs Martyrs au Temps pascal.
Nativité de saint Jean Baptiste.	?	
Saints Jean et Paul.	*Omnes sancti* (7).	Plusieurs Martyrs.
Saints Pierre et Paul.	*Juravit Dominus* (8).	Apôtres, 2es vêpres.
Saint Laurent.	*Domine quinque talenta* (9).	Confesseur non Pontife.
Sainte Cécile [et ses compagnons].	*Dum esset Rex* (10).	Saintes femmes (maintenant).
Saint André.	?	

En dehors de ces rapprochements, la fête seule de la Nativité du

(1) On les indique par les premiers mots de la première antienne des premières vêpres, s'il y en a, ou des laudes.

(2) Cette série convient bien à un diacre : *Qui mihi* ministrat ; *Si quis mihi* ministraverit... ; [illegible] *sit et* minister meus ; et aux matines : *[illegible] praeceptum Domini* ; *Plantatus* in domo *Domini* ; *Habitabit* in tabernaculo tuo ; Stola jucunditatis *induit... et* CORONAM *pulchritudinis* ; Etienne signifie *couronné*. Il faut y ajouter en partie les répons du 26 décembre.

(3) Antiennes tirées de l'Evangile de saint Jean, « le disciple que Jésus aimait » : ... *ut* diligatis *invicem* ; *Majorem* caritatem *nemo habet* ; ...*ipsi* Deum *videbunt* ; voyez aux saints Pierre et Paul pour les répons, à l'exception de quelques répons du 27 décembre.

(4) Voyez surtout le répons *Regnum mundi*, visiblement imité de la pièce dite « Actes de sainte Agnès » ; l'*Induit me*, donné par les livres monastiques au Commun des Vierges, et par les séculiers à la fête de ladite sainte. Les livres romains, dans leur état actuel, prescrivent encore pour cette fête les psaumes d'un martyr, et non point d'une vierge, et cela se rattache au début d'un sermon d'un évêque Ambroise, pour la même fête.

(5) Rien que cette première antienne, surtout dans le langage des premiers siècles, ne peut convenir qu'à saint Pierre ; comparez toutes les autres et les répons : ...*Supra multa* te constituam ; c'est du reste l'office qui a continué de servir pour les anniversaires des papes (et depuis les confesseurs pontifes) ; remarquer aussi que les livres monastiques, pour ce Commun, ont comme dernier répons *Elegit te Dominus*, que précisément les livres séculiers donnent à la fête de la Chaire de saint Pierre. Enfin, signalons qu'à Paris, dès le VIe siècle, l'anniversaire de l'intronisation de l'abbé Droctovée continua d'être célébré comme la fête en question.

(6) Il n'y a pas d'office propre *d'un* martyr au temps pascal, mais seulement de plusieurs ; or, le vieil usage ne mentionne comme fête importante au temps pascal que celle de Nérée et ses compagnons. C'est cette série qui contient des extraits du IVe livre d'Esdras (cf. page 36) ; plusieurs répons de cette série sont extraits des psaumes, signe d'antiquité.

(7) Cf. le répons *Propter testamentum* de ce Commun : *perstiterunt in amore fraternitatis*, et cet autre : *Haec est vera fraternitas*, qui est passé à diverses fêtes. Jean et Paul étaient les deux frères.

(8) Cette série est toujours chantée à la fête de ces saints, tout au moins pour les antiennes : les répons du Commun conviennent également à ces deux saints beaucoup plus qu'aux autres apôtres auxquels on les a depuis appliqués.

(9) *Domine quinque talenta* rappelle immédiatement, avec les autres antiennes, la passion de saint Laurent ; *Fidelis servus*...*quem constituit*... *super familiam suam* ; *Hic vir despiciens mundum*... *divitias coelo condidit* ; ces traits et d'autres conviennent à un diacre, et spécialement à saint Laurent. Cependant la série *Qui me confessus fuerit*, quant aux antiennes, se rattache aussi à l'évangile de la fête de saint Laurent, et les répons des deux séries se confondent. Il est bien possible qu'à part quelques traits spéciaux, les deux séries *Qui me* et *Domine* se soient primitivement confondues en une seule, aussi bien usitée pour saint Etienne que pour saint Laurent, tous deux diacres et martyrs.

(10) Il y a la même communauté entre les deux séries *Haec est virgo* et *Dum esset Rex* qu'entre les deux précédentes : les saintes Cécile et Agnès sont toutes deux honorées comme vierges.

Précurseur ne se rattache à aucune série ancienne du Commun. De fait, cette célébration était considérée à l'égard d'une des fêtes cardinales de l'année liturgique, et dut avoir de bonne heure un office propre.

Quant à saint André, frère de saint Pierre, c'est probablement uniquement à ce titre qu'il fut fêté à Rome, car rien d'autre ne le désigne à la célébration liturgique. Les livres grégoriens donnent de lui un office propre : on ne saurait trop remarquer à ce sujet que le pape saint Grégoire avait été abbé du monastère de Saint-André au Mont Cœlius, et qu'il continua de s'en occuper spécialement pendant son pontificat.

Enfin nous devons signaler que certains manuscrits donnent des antiennes de rechange pour certaines séries, mais cela n'est d'un usage général ni aux diverses églises, ni pour les diverses fêtes.

§ 4. — Les Funérailles.

L'étude critique des vieux usages ne serait pas complète si l'on ne disait ici un mot de l'office des défunts, précieux par divers côtés.

Il n'a point de petites heures, les antiennes de matines sont en partie empruntées au psautier hebdomadaire ; comme celui des trois derniers jours de Semaine Sainte, il manque des caractéristiques postérieures au ve siècle; aux cantiques, *Magnificat* est doté d'une antienne tirée de l'Évangile, sur un timbre couramment employé aux vi^e^ et viie siècles; *Benedictus* emprunte son antienne, — également tirée de l'Évangile, — aux chants exécutés pendant le transport du corps, preuve de leur emploi plus récent dans l'office.

Cet office des morts, malgré l'intrusion de l'usage monastique des cantiques évangéliques, a cependant, comme les offices des féries et de la Semaine sainte, conservé l'antique coutume du psaume *directaneus* dans les *complenda* de l'office (1). Tout en somme concourt, sauf ce qui est ici signalé de postérieur, à dater l'origine de cet office des temps les plus anciens de la formation de l'antiphonaire.

Bien mieux, telle antienne chantée en transportant le corps du défunt se rattache directement à des coutumes ou à des faits mentionnés par des actes romains authentiques des iie et iiie siècles; voici spécialement un texte signalé tout récemment par Dom H. Leclerq (2) :

« Se tournant vers le peuple, il dit : Écoutez, mes très chers frères, priez Dieu.... afin que lorsque [ceux qui le craignent] seront sortis [de

(1) Voyez page 213.
(2) *Dictionnaire d'arch. chrét. et de liturg.* Fascic. II, col. 311.

ce monde], les Anges accourent au-devant d'eux, et les conduisent à sa cité, la sainte Jérusalem (1). »

Or, que chantons-nous encore au xx[e] siècle, suivant l'antique tradition, en conduisant le corps des défunts ?

« Venez, saints de Dieu ; accourez, Anges du Seigneur, pour recevoir son âme...

« Qu'en paradis les Anges te conduisent, qu'à ton arrivée te reçoivent les martyrs, et te conduisent dans la cité sainte, Jérusalem (2). »

Seuls ceux qui vivaient dans la fréquentation des usages de ces temps primitifs pouvaient trouver de tels accents, et le texte même de ces antiennes prouve qu'à l'origine elles étaient destinées à accompagner au lieu du repos le corps des martyrs, en leur souhaitant la compagnie de ceux dont l'âme venait de les précéder dans l'état de paix, *in requiem aeternam.*

Les lectures de l'office des morts étant extraites du livre de Job, les répons correspondants doivent être parmi les plus anciens : toutefois, si certains d'eux, comme le *Credo*, le *Domine, secundum actum meum*, présentent un emploi caractéristique des anciennes formules, la plupart des autres sont de style plus récent (3).

A la messe, les manuscrits les plus anciens n'offrent aucun chant spécial : les mélodies sont empruntées à divers jours du plus vieux fonds liturgique, comme les féries de carême ou les dimanches.

(1) Actes de saint Euplœus (Ruinart, *Acta sincera*, page 441 ; éd. de 1689). Et tunc respiciens ad populum dixit : Dilectissimi fratres, audite, orate Deum... et postquam exierint, tunc *occurrent eis Angeli, et deducent eos ad civitatem illius sanctam Jerusalem.*

(2) Subvenite, sancti Dei : *occurrite, Angeli Domini*, suscipientes animam ejus...

In paradisum *deducant te Angeli*, in tuo adventu suscipiant te Martyres, et *perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.*

(3) Le fameux *Libera* n'est, on le sait, qu'une addition du x[e] siècle, Cf. notre étude sur ce sujet dans la *Revue du chant grégorien*, Grenoble, année 1904.

CHAPITRE II

LE RÉPERTOIRE GRÉGORIEN.

I. — *Les manuscrits.*

Le grand fait qui domine toute l'histoire du chant romain, c'est la codification de ses mélodies ; la voix de la tradition quasi contemporaine et les convenances de l'histoire sont là pour nous le dire : un autre que saint Grégoire le Grand n'a pu recueillir, n'a recueilli ce joyau de l'art musical que nous désignons vulgairement sous le nom d'*antiphonaire.*

C'était le terme courant déjà au VII[e] siècle (1) : cependant, il n'apparaît jamais en tête des manuscrits qui répondent à son contenu. En même temps, nous trouvons un autre terme : le *chant pour le cycle de l'année* (2). Dans des textes du VIII[e] siècle, on emploie les mêmes termes que ci-dessus (3), et de plus *responsal*, ou *responsorial* (4), joint souvent au précédent : *antiphonaire responsal.* On le nomme aussi l' « authentique grégorien (5) » ; c'est un *livre* d'office, quoiqu'on le désigne souvent par le diminutif *libellus* (6) ; ce *liber* ou *libellus* contient la musique des antiennes aussi bien que des répons, pour la messe, l'office du jour et de la nuit (7).

C'est en définitive un *liber* [*libellus*] qui contient le *cantum anni circuli* [*per anni circulum*], la *cantilena* de la messe et des offices, pour les antiennes et les répons. On voit par le détail des liturgistes cités plus haut qu'on désignait plus spécialement sous le nom d' « antiphonaire »

(1) Egbert : *in suo Antiphonario ; antiphonaria cum missalibus suis.*

(2) L'anonyme *De prandio : cantum anni circuli.*

(3) *Antiphonarius, antiphonarium, antiphonale.* (Amalaire, *De Eccl. off.*, Walafrid Strabon, *De Eccles. resp.*, c. XXI ; Paul I[er].) *Libellum musicae artis scholae cantorum anni circuli* ou *per anni circulum.* (Prologue *Gregorius praesul*.)

(4) *Responsale, responsarius.* (Id.)

(5) Amalaire, *De Eccles. off.*

(6) Prologue cité ; Agobart, *De correct. antiph.*

(7) *Sicut in diebus ad missas... ita et in noctibus,... responsorium, antiphonale.* (Agobard, *op. cit.*) ; *ordinem autem cantilenae diurnis seu nocturnis horis dicendae beatus Gregorius...* (Walafrid Strabon, *id.* c. XXV.)

la partie du chant de la messe et des processions, et sous celui de « responsorial » la partie du chant des autres offices.

La première partie contient, en effet, surtout des psaumes et des antiennes, pour l'entrée, le trait, l'offrande, la communion, la procession, et un seul ou deux genres de répons : le graduel et l'alleluia. Encore ce dernier, bien qu'étant réellement un répons, n'est-il point habituellement classé comme tel, et le graduel était-il souvent copié dans un recueil spécial. Les antiennes prédominent donc, d'où *antiphonaire* désigne plus volontiers cette première partie.

La seconde partie contient à peu près autant d'antiennes que de répons : mais tandis que les antiennes de cette partie sont souvent peu importantes, — quelques mots sur un récitatif, — les répons forment le lot le plus mélodique et le plus important, d'où le nom de *responsorial*.

L'ouvrage complet serait donc appelé avec plus de justesse : *livre des antiennes et des répons*, et c'est en effet, à peu de chose près, le titre qui lui est donné par tous les manuscrits les plus anciens :

In nomine Domini nostri
Ihu XPI
Incipiunt responsoria siue antiphonae
per anni circulum (1).

Puis commence le premier chant du quatrième dimanche avant Noël, l'introït de la messe pour la première partie, les chants des premières vêpres pour la seconde partie.

On a pu remarquer que les auteurs, en nous parlant d'un « authentique grégorien », paraissent surtout avoir en vue l'antiphonaire proprement dit, c'est-à-dire la première partie. Doit-on en conclure qu'ils considéraient cette partie seule comme l'œuvre de saint Grégoire? Évidemment non, puisque les mêmes ou leurs contemporains rapportent également à saint Grégoire l'ordonnance des autres parties du chant romain. Mais, tandis que la partie qui contient la messe, tant dans l'antiphonaire que dans le sacramentaire, est à peu près fixée dès le début du VIIe siècle, et ne varie presque plus, le responsorial ou antiphonaire de l'office subit de nombreux accroissements et modifications, dus en partie à la composition d'offices et de répons nouveaux, en partie à la pénétration réciproque de l'office séculier et de l'office monastique. Pour la messe, au contraire, on se contentait de puiser dans le vieux fonds. L'antiphonaire de la messe, au VIIIe et au IXe siècle, pouvait donc suivre exactement l'authentique grégorien, qu'il recopiait indéfiniment, à part quelques détails; le responsorial, lui, subissait sans

(1) Variantes : *respons. et ant.* ou vice versa ; si la seconde partie est publiée seule, *incipit responsoriale* ; *per circ. anni* ; *de anni circulo*. Nous étudions plus loin les manuscrits.

cesse de nouvelles transformations, bien qu'étant, pour le fonds, celui de saint Grégoire.

Le livre des chants de la messe était aussi l'objet d'un extrait ; les graduels, alleluias, traits, destinés au soliste liturgique, formaient souvent un livre à part, sous le nom de *gradale* (1) ou de *cantatorium*. Amalaire parle de l'usage de ce livre comme très ancien dans le rit romain, et l'Ordo grégorien en fait du reste mention. Il était, on le conçoit, nécessaire que le soliste eût son texte sous les yeux, tandis que les chœurs chantaient de mémoire.

C'est ce livre que portait le chantre à l'ambon pour exécuter les susdits versets, comme le diacre, le sous-diacre, les lecteurs, y portaient les divers livres des saintes Écritures. Le nom de cet extrait a fini par passer à tout l'antiphonaire des messes, nommé maintenant *Grad*[*u*]*ale* ou *Liber Grad*[*u*]*alis* (2).

Enfin, pour être complet avec les livres qui contenaient le chant romain, il faut mentionner : le *tonarium*, livre d'étude très souvent annexé aux antiphonaires, et qui donne les formules principales des divers modes et tons employés dans l'office ; les livres liturgiques contenant des parties chantées, et quelquefois notées : le *Sacramentaire*, le *Pontifical*, les *Agenda mortuorum*.

Les manuscrits connus du livre des antiennes et des répons ou de ses extraits ne sont pas tous notés. Les plus anciens, en particulier, n'ont pas de notation du tout : mais, comme ces livres sont les plus près de l'état original, nous les étudierons tout d'abord.

Ces manuscrits non notés vont de la seconde moitié du viiie siècle à la fin du ixe, et contiennent un texte d'une grande pureté, des plus précieux pour fixer l'âge et peut-être l'origine de certains chants ajoutés pendant cette période. Ce sont : un *cantatorium*, à Monza (viiie siècle) ; un antiphonaire de la messe, à la bibliothèque Vaticane ; un antiphonaire complet, celui de Charles le Chauve (antiphonaire de Compiègne), à la bibliothèque nationale de Paris ; un antiphonaire de la messe, originaire d'Amiens, à la même bibliothèque ; deux tables de l'antiphonaire de la messe, à la même bibliothèque et à la bibliothèque Sainte-Geneviève ; enfin, un manuscrit de Zurich, originaire de Rheinau, qui est une sorte de missel (viiie siècle).

Étudions succinctement chacun de ces manuscrits.

(1) L'adjectif *gradalis* a le sens de soigné, élégant, bien construit : les chants du *gradale* étaient donc les plus beaux chants.

(2) *Graduale* ou *gradualis* sont des corrections maladroites faites vers le xiie siècle à *gradale* et *gradalis*, sous pretexte d'étymologie ! Le chantre, en effet, pour aller à l'ambon, monte sur des degrés, *gradus*. L'un des plus anciens manuscrits qui aient le nouveau titre est le 361 de la bibliothèque de Saint-Gall : *Incipit Gradualis Liber*.

Le *cantatorium* ou *gradale* de Monza (1) « représente la liturgie romaine telle qu'elle devait être imparfaitement (2) connue en Gaule dans la seconde moitié du VIIIe siècle. » En tête du recueil figure le prologue « court » *Gregorius praesul.*

On n'y trouve aucune mention des fêtes de l'Annonciation, de l'Assomption et de la Nativité de la sainte Vierge, ainsi que de la sainte Croix, dont les messes sont entièrement empruntées au vieux répertoire, et datent en partie seulement du temps de Serge Ier : la fête du 2 février porte le titre *In* [natale] *sancti Simeonis.* Au Vendredi saint, on trouve le trait *Eripe me*, récemment centonisé (3).

L'antiphonaire vatican (4) de la messe doit être considéré comme une des principales bases d'une étude critique du recueil grégorien ; plusieurs particularités intéressantes le signalent. Au jour de Pâques, le repons graduel *Haec dies* figure avec tous ses versets, répartis à travers la semaine dans les autres antiphonaires. Cette copie témoigne donc encore de la perpétuité du vieil usage du psaume avant la lecture de l'évangile, et concorde ainsi avec une rubrique de l'Ordo V, laissant à l'évêque célébrant le soin de régler le nombre des versets à chanter.

Une remarque tout à fait curieuse est que, à part les versets alléluiatiques *Pascha nostrum* et *Epulemur*, qui figurent au jour de Pâques dans les copies de l'antiphonaire grégorien, l'octave et tout le temps pascal n'ont encore aucun verset particulier, sauf ceux d'un cycle primitif étendu aussi à toute l'année.

Les mêmes particularités se retrouvent dans l'antiphonaire complet, dit de Charles le Chauve (Paris, Bibliothèque nationale, latin, 17436); ce manuscrit concorde avec le vatican, sauf en quelques détails des versets alléluiatiques et l'ordre des graduels des dimanches après la Pentecôte (5). Mais cette copie précieuse nous donne en plus la seconde partie (6) du livre romain, le responsorial ou antiphonaire de l'office. Entre les deux parties se trouve une liste très archaïque des versets d'alleluia.

La seconde partie renferme un très grand nombre de pièces : elle est

(1) Édité par Tommasi, *Responsorialia et antiphonaria Romanae Ecclesiae*, Roma, 1686 ; rééd. Vezzozi, in-4°, Roma, 1748, t. V, p. 257 et s.

(2) Dom G. Morin, *op. cit.*, p. 25, note 4. Nous ne sommes point d'accord avec le savant bénédictin sur ce correctif ; ce qu'il considère comme caractéristique gallicane pourrait bien être en réalité la marque grégorienne anté-adrienne du recueil.

(3) *Nuperrime compilatum* ; Amalaire, *De divinis officiis*, c. XVIII *Patr. Lat.*, t. CI, col. 1209). Cf. ms. 36 de la bibliothèque de Vitry le-François, du commencement du XIe siècle, qui le qualifie de même ; une grande partie de ce ms. a dû être copiée sur des ordos ou un pontifical datant de l'époque du pape Léon III.

(4) Edité par Pamélius, *Liturgicon*, t. I ; réédité par les bénédictins de Saint-Maur, *S. Gregorii opera*, puis dans *Patr. Lat.*, t. LXXVIII.

(5) Dans la réédition du vatican donnée par les bénédictins de Saint-Maur, les variantes sont indiquées, avec cependant quelques petites bévues, que nous avons relevées dans l'*Hist. du ch. liturg. à Paris*, pages 53 et s.

(6) Intégralement reproduite dans l'édition précédente.

écrite pour l'ordre séculier (office romain papal), mais, à la suite des séries des répons, donne les pièces supplémentaires nécessitées par l'office monastique, ou chantées pendant l'octave des fêtes, ou encore empruntées à l'usage de nos églises du nord de la France. Les divisions en sont conformes à celles qu'Amalaire décrit quelques années plus tôt pour le livre grégorien, en particulier la série des antiennes des dimanches après la Pentecôte, ajoutée parmi les chants *ad libitum* aux antiphonaires apportés en France au temps de Pépin, et supprimée dans les plus récents. Elle a depuis été de nouveau ajoutée à l'office romain. En supplément aussi figurent les répons des « histoires » des mêmes dimanches, qui sont également des œuvres plus récentes que le fonds grégorien, etc.

L'antiphonaire d'Amiens est joint à un sacramentaire grégorien écrit en cette ville par le prêtre Rodrade, en l'an 853 (Paris, Bibl. nat., lat. 12050), mais paraît plus récent. Cependant sa teneur est très archaïque, et il est à rapprocher du *cantatorium* de Monza : ainsi le 2 février porte le même titre, *Sancti Symeonis*. Les répons-graduels des Quatre-Temps sont pris indifféremment parmi ceux des dimanches, avec la rubrique *quale volueris*. Cet antiphonaire n'a jamais, à notre connaissance, été étudié.

Les deux tables d'antiphonaire ont déjà été étudiées soigneusement dans notre *Histoire du chant liturgique à Paris*, déjà citée (1) ; l'une a été écrite à Saint-Denys entre les années 862-877 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 111); l'autre à Notre-Dame de Paris, entre les années 886-910 (Bibl. nat., lat. 2291). La première de ces tables, comme l'antiphonaire d'Amiens et le manuscrit de Monza, donne à la fête du 2 février le titre *Natale Symeonis*, conjointement avec celui qui a prévalu ; elle ne fait mention d'aucune des fêtes ajoutées depuis le temps de Serge Ier, et a gardé au III des Ides de mai la vieille fête de la dédicace de la basilique Sainte-Marie *ad Martyres* (le Panthéon de Rome). La seconde table indique les fêtes qui manquent à la première. Celle-ci est donc mise au courant des progrès liturgiques, l'autre est évidemment dressée d'après un antiphonaire très ancien, comme aussi la copie d'Amiens, ou celle de Monza.

Tous ces livres ont les mêmes particularités pour les versets alléluiatiques, et n'en connaissent que seize ou dix-sept pour les dimanches après la Pentecôte, ce qui concorde avec l'usage du sacramentaire gélasien, pour la partie non réformée dans le sacramentaire grégorien.

Ces manuscrits sont donc tous, sans discussion, des copies aussi authentiques que possible du recueil de chant grégorien. Non seu-

(1) Pages 54 et s., et p. 81-82, avec le détail et les références.

lement elles ne sont mises que par exception au courant des fêtes nouvelles, mais même la teneur des fêtes et l'ordre des chants nous reportent avant les institutions des papes dits « helléniques », la seule messe historiquement postérieure à saint Grégoire qu'elles contiennent étant celle de la Dédicace. Ils sont donc une preuve de la fidélité scrupuleuse du soin avec lequel on recopiait le répertoire des chants romains.

∴

Pour avoir des manuscrits avec la musique, il faut descendre dans le courant du IXe siècle : mais les plus anciens manuscrits complets notés, soit de la messe, soit de l'office, respectés par le temps et les hommes, que nous possédons encore, sont seulement de la seconde moitié environ du Xe siècle.

Cependant, on ne saurait avoir de doute sur l'authenticité de leur contenu, car il concorde toujours avec les manuscrits sans notes et les fragments plus anciens, aussi bien qu'avec les exemples cités par les auteurs comme Amalaire, Aurélien, etc. De plus, sachant quels sont les offices ajoutés au livre romain depuis saint Grégoire le Grand jusqu'à cette époque ; comment les papes ses successeurs ont, pour la messe, emprunté les chants au recueil déjà formé ; de quelle façon, pour les processions et l'office, les nouveaux textes ou bien suivent les mêmes mélodies que les anciens, ou bien sont composés dans un style musical, qui tranche sensiblement sur le fonds ancien, et présente avec lui de frappantes oppositions, il n'est pas possible de nier sérieusement que les mélodies contenues dans les manuscrits les plus anciens parvenus jusqu'à nous sont bien celles qui existaient déjà dans les antiphonaires grégoriens du VIIe siècle.

Les manuscrits notés se présentent avec quelques caractères d'école, très nets, très précis, permettant de les classer d'une manière absolument rigoureuse. Nous donnons ci-dessous la liste des meilleurs que nous connaissons parmi les plus anciens (1).

ÉCOLE ITALIENNE.

Le premier groupe à citer, en matière de chant romain, est à coup sûr celui des manuscrits italiens ; voici d'abord ceux qui sont signalés par la *Paléographie musicale :*

(1) Pour classer lesdits manuscrits, dont la meilleure époque est celle de la notation sans lignes, c'est-à-dire jusque vers le XIIe siècle, nous nous servirons des trois premiers volumes de la *Paléographie musicale*, qui ont déjà fait connaître au public les principales écoles entre lesquelles se partagent ces manuscrits.

A ces renseignements nous ajouterons ceux que nous ont révélés nos recherches personnelles, ainsi que les travaux des divers spécialistes actuels français et étrangers, comme M. le Dr Wagner, dans l'ouvrage déjà plusieurs fois cité (*Neumenkunde*).

Pour la messe :

Monza (bibl. capit., c. 12, 75).		xe siècle
Monza (bibl. capit., c. 13, 76).		xie —
Milan (Ambrosienne, iv. D. 84. Inf.).	[Provenance : Bobbio.]	x^e-xie —
Rome (Angelica, B. 3. 18).		xie —
Mont-Cassin (N. N. 339).		xie —
Lucques (bibl. capit., 64).		xie —

Soit six manuscrits.

Pour l'office :

Rome (Angelica, T. 5. 21).	xie —
Rome (Casanatense, B. ii. 1).	xie —
Pérouse (bibl. capit., 16).	xie —

En dehors de ces manuscrits complets, ou à peu près, on doit citer un évangéliaire romain du ixe siècle (Rome, Bibl. Vallic., B 50), dont plusieurs leçons sont notées ; un rituel-sacramentaire d'Asti, de la seconde moitié du xe (Paris, Bibl. Mazar. 525) (1) ; le tropaire du chapitre de Vérone (n° cvii), du xie siècle, et quelques autres.

Ces divers manuscrits, dans leur notation, présentent très certainement la forme la meilleure d'écriture neumatique ; ils ont une parenté très proche avec les suivants. Leur notation a donné naissance à diverses variétés, telle que la *lombarde*, où se remarque une recherche diastématique. Voir page 255.

ÉCOLES FRANÇAISE ET ANGLAISE.

A. — Historiquement, après les manuscrits provenant du pays de saint Grégoire, les plus autorisés doivent être ceux du nord de la France, et de l'Angleterre.

C'est, en effet, en Angleterre que, du vivant même du saint, le chant et les *codices* liturgiques de Rome sont apportés par ses disciples. Malheureusement, les exemples notés réellement anciens sont devenus fort rares en ce pays, et les manuscrits qui en sont originaires ne forment point de recueils complets. On peut en citer seulement d'abord trois maintenant conservés à Rouen : un pontifical, du ixe siècle (368 [a-27]) ; le bénédictional de l'archevèque Robert, du xe (369 [Y-7]) ; un autre livre liturgique, du xie (1385 [v-107]) ; et enfin le remarquable tropaire de Wincester, de la même époque.

Cependant ces manuscrits nous permettent de constater leur étroit rapprochement de notation avec les intéressants recueils des écoles françaises. Les spécialistes anglais ont tendance à attribuer ce fait à une influence normande, et non pas à un caractère original (2).

(1) Nous avons étudié ce manuscrit dans la *Rassegna gregoriana*, année 1903, tiré à part : *Un rituel noté de la province de Milan du Xe siècle.* Paris, Picard.

(2) Cf. l'antiphonaire de Worcester, en ce moment édité par les bénédictines de Stanbrook.

B. — Ceux-ci ont comme origine les envois faits par les papes à l'époque de Pépin le Bref. En particulier, les livres parisiens remontent à l'envoi de Paul Ier, vers l'an 760, et pourraient former une classe à part (1).

Une particularité des manuscrits de Saint-Denys est qu'en divers endroits ils présentent des *variantes de formules mélodiques ;* ces variantes n'offrent pas un caractère de corruption : lorsqu'on rencontre, dans un graduel, par exemple, une formule connue, on la retrouve chaque fois avec sa variante propre. Ce phénomène est analogue à celui qu'offre le chant ambrosien vis-à-vis du chant romain : nous serions assez d'avis que ces remarquables variantes proviennent de l'ancien chant gallican. En tout cas, elles appuient ce que nous avons déjà fait ressortir tant de fois : *les diverses ornementations d'un même thème original par formules vocalisées.*

Les plus anciens fragments de cette école sont contenus dans un sacramentaire parisien du IXe siècle (Bibl. nat., latin 2291) ; un évangéliaire de la même époque (Bibl. Sainte-Geneviève, 1260) ; un sacramentaire de Tours, également du même temps (Tours, 184 [1017]) ; et divers autres, comme le beau manuscrit de Vitry-le-François (n° 36), du XIe.

Les meilleurs manuscrits de l'école française sont, pour la messe :

Paris (Mazarine, 384). [Provenance : Notre-Dame ; origine : St-Denys.]	fin du Xe siècle
Paris (Bibl. Nat., lat. 9436). [St-Denys.]	XIe —
Paris (Bibl. Nat., lat. 13252). [Provenance : Notre-Dame (?) ; orig. : St-Magloire-dans-la-Cité.]	XIe —
Paris (Bibl. Nat., lat. 1087). [Provenance : Limoges ; orig. : Cluny (?)]	XIe —
Montpellier (Bibl. de l'Éc. de Médec. H. 159). [Provenance : Toul (?) ; orig. : Dijon (?)]	XIe —

Soit six manuscrits.

Le dernier, dont la *Paléographie musicale* a récemment achevé la publication, est particulièrement précieux (bien qu'il paraisse avoir fait quelques emprunts à d'autres écoles) par sa double notation en neumes et en lettres, dont on connaît si peu d'exemples : c'est le plus ancien qui indique la ligne mélodique avec le plus de netteté.

Ce manuscrit offre une singularité remarquable : *il n'a point été écrit pour l'office liturgique : c'est un livre d'école*, où les mélodies sont rangées par tons, authentes et plagaux, et par genres, antiennes, répons, etc. Un certain nombre d'indications tonales surajoutées dans la première partie du volume n'ont pas encore été expliquées : elles peuvent être rapprochées des fragments publiés avec les œuvres de Hucbald.

(1) Voyez notre *Histoire du chant liturgique à Paris*, Paris, Poussielgue, 1904.

L'origine de ce livre n'est pas élucidée : nous croyons qu'elle se rattache aux réformes accomplies au xie siècle par l'abbé Guillaume, de Saint-Bénigne de Dijon. Une adaptation postérieure pour l'office divin a été depuis faite, à Toul très probablement.

Les précédents, qui sont écrits avec le plus grand soin, sont remarquables par le groupement des neumes et l'indication des distinctions, par l'espace blanc, dans les vocalises des chants ornés ; ces détails concordent avec ceux des meilleurs manuscrits d'autres écoles.

Pour l'office, citons plus particulièrement :

Paris (Bibl. Nat., lat. 742).	xie siècle
Paris (Bibl. Nat , lat. 12601).	commencement du xie —
	[Origine : Cluny.]
Paris (Bibl. Sainte-Geneviève, 1270).	fin du xie —
	[Origine : Chelles.]

Soit trois manuscrits ; le premier est très pur comme liturgie ; le second, pour le chant, a quelques variantes empruntées très probablement à Saint-Gall, qu'on ne retrouve pas dans les autres livres ; le troisième, parisien, présente tout l'intérêt des manuscrits de cette école.

ÉCOLES MESSINE ET ALLEMANDE.

Afin d'éviter toute confusion, remarquons d'abord que le système d'écriture musicale désigné sous le nom de *messin*, étant une modification du système neumatique primitif, n'a pu se produire dès le commencement de l'école messine, dont l'importance date du temps de Charlemagne, avec les livres envoyés par le pape Adrien.

Les plus anciens manuscrits qui, à notre connaissance, peuvent être rattachés à cette école sont :

Pour la messe :

Paris (Bibl. Nat., lat. 9448).	fin du xe siècle
	[Origine : Prum.]
Paris (Bibl. Nat., lat. 10510).	fin du xe —
	[Origine : Echternach.]
Munich (14083).	xie —
Munich (14322).	première moitié du xie —
[Ces deux mss. sont originaires de St-Emmeran de Ratisbonne.]	

Soit quatre manuscrits, auxquels on ajoutera le rituel-sacramentaire de Worms ou de Spire (Paris, Bibl. de l'Arsenal, 610), du ixe siècle, pour l'ancienne notation ; et, pour la notation dite *messine* :

Laon (239).	xe siècle
Troyes (522).	xe —

Pour l'office :

Metz (80).	xie —

Il est fort remarquable que ces manuscrits se rattachent plutôt à l'école française et à l'école italienne ; c'est seulement dans les plus récents que l'influence de Saint-Gall se fait sentir, autant du moins que nous avons pu en juger par ceux qu'il nous a été loisible d'étudier ; aussi ne citons-nous pas ces derniers.

ÉCOLE SANGALLIENNE.

Cette école fameuse, qui peut sortir soit de l'école messine, soit de l'école italienne, a la bonne fortune de posséder un manuscrit noté du IXe siècle : le 359, de la bibliothèque de Saint-Gall. On a même, pendant longtemps, à la faveur de légendes que nous ne rencontrons pas dans les documents les plus anciens, supposé que ce livre avait été apporté à cette abbaye par un chantre romain, à la fin du VIIIe siècle.

Ce manuscrit, toutefois, n'est pas un recueil complet, mais seulement un *cantatorium*, extrait ne contenant que les graduels, traits et alleluias. Il prouve que, dès la seconde moitié du IXe siècle, l'école de Saint-Gall cultivait ces embellissements de la mélodie, qui donnait à son chant cette grande dissemblance avec le vrai chant romain, signalée à la même époque par les chroniqueurs de Saint-Gall. En particulier, les sangalliens affectent de remplacer la note médiane du *scandicus* par le signe du *salicus* ou du *quilisma*. Le *torculus* y est souvent remplacé par le *trigon*, et les notes instables y apparaissent bien plus fréquentes que dans les manuscrits des autres écoles. Mais l'ensemble de la ligne rythmique et des groupements y est très pur.

Ces manuscrits contiennent, pour l'interprétation, les précieuses indications des *lettres significatives* et des signes appelés à tort *romaniens*, dont il ne faut pas cependant exagérer la portée. (Voir p. 198 et s.)

Les meilleurs livres de cette école sont, pour la messe :

St-Gall (no 339).	xe-xie siècle
St-Gall (no 340).	xie —
St-Gall (no 376).	xie —
Einsiedeln (no 121).	xie —

et, pour l'office, le célèbre antiphonaire de Hartker, même bibliothèque, nos 390-391, xe-xie siècle.

Le 339 est préférable aux autres par le soin avec lequel il est écrit, et qui le rapproche des manuscrits parisiens ; il a conservé dans les chants du 3e ton et certaines formules du 8e, le *si* comme dominante au lieu de l'*ut* plus récent, mais il ne donne pas tout au long les formules vocalisées des graduels et des alleluias.

Le 339, le 390-391 de Saint-Gall et le 121 d'Einsiedeln ont été publiés par la *Paléographie musicale*. En se reportant à ces reproductions photographiques, on se rendra compte facilement des conclusions mal

fondées des mensuralistes, qui ont été jusqu'à prendre le même signe dans plusieurs acceptions très différentes, ou l'ont reproduit avec des modifications faites de leur propre autorité (1).

ÉCOLES DIASTÉMATIQUES FRANÇAISE ET AQUITAINE

A. — Cette dernière grande école médiévale fut celle du midi de la France et du nord de l'Espagne, après la suppression des liturgies mozarabes ; l'abbaye de Saint-Martial de Limoges en fut le centre incontesté.

Ses manuscrits offrent une singularité qui nous est d'un secours admirable dans la reconnaissance sûre de la ligne mélodique : dès au moins le cours du xe siècle, et peut-être dans le ixe, la notation, au lieu d'offrir les formes si caractéristiques des neumes grégoriens, est entièrement à *points détachés*, disposés de façon à indiquer, par leur espacement, la *diastématie* ou espacement des intervalles, comme le feraient des notes disposées sur une portée imaginaire.

Ce système, dont nous ignorons l'origine, a un lien certain avec les écritures messine et lombarde plus récentes, avec des livres de provenances diverses, tels les sacramentaires de Paris et de Tours, déjà nommés (ixe siècle), le feuillet de garde d'un antiphonaire de Notre-Dame de Paris (Bibl. Ste-Geneviève 16, xe siècle), et les curieux graduels signalés par la *Paléographie musicale :* Chartres, n° 47[40], Angers, n° 83, tous deux du xe siècle ; on peut y joindre celui de Saint-Vougay, du xie siècle, dont la notation est mixte. Ces manuscrits forment en tout cas une classe à part.

B. — Cela indiquerait assez que les moines limousins n'ont fait que généraliser, en le perfectionnant, un genre d'écriture musicale, peut-être fort rare auparavant, qui leur serait parvenu par l'intermédiaire des moines de Cluny.

Leurs manuscrits présentent en même temps un autre intérêt pour l'histoire de la musique rituelle : le recueil grégorien s'y trouve augmenté de chants particuliers aux anciennes liturgies gallicanes et mozarabes.

Une première classe peut comprendre le fonds de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, actuellement à Paris ; les meilleurs manuscrits en sont, pour la messe :

Bibl. Nat. (lat. 1240).	xe siècle
Bibl. Nat. (lat. 1084).	xe-xie —
Bibl. Nat. (lat. 1120-21).	commencement du xie —
Bibl. Nat. (lat. 909).	renferme des fragments divers du ixe au xie —

(1) Des citations et des reproductions très typiques de ces fantaisies ont été données avec une excellente critique par Dom C. Vivell, *Der Gregorianische Gesang*, Graz, 1904, pages 79 et s., Wagner, *Neumenkunde*, s. cit., pages 218-219, note.

Une seconde classe est beaucoup plus mêlée de chants gallicans, quoique les mélodies grégoriennes y restent aussi pures que dans les autres :

Paris (Bibl. Nat., lat. 776).	fin du XIe	siècle
	[Origine : Albi.]	
Albi (42 et 44).	X^e-XIIe	—
Madrid (Acad. hist. F. 185).	XIe	—

Pour la messe, la notation diastématique ancienne nous offre donc comme principaux spécimens trois manuscrits des églises du nord, ou plutôt de l'ouest, cinq de Saint-Martial, trois ou quatre plus particulièrement aquitains.

Quant à l'office, nous ne connaissons pas de manuscrits aussi anciens de ces écoles.

Il serait donc aisé, grâce à des témoins si concordants, d'arriver à l'établissement du texte grégorien avec les plus grandes garanties de pureté et d'exactitude.

Les savants (1) qui, en ces dernières années, ont porté leurs recherches sur ce point, en déblayant un terrain si neuf, n'ont point, ce nous semble, attaché une assez grande importance aux manuscrits non notés de l'antiphonaire (2), et à la classification par école des manuscrits notés. On s'est en général borné à constater que ces derniers se rattachaient aux livres répandus par les soins du pape Adrien à l'époque de Charlemagne : ceci est déjà un fort beau résultat.

On peut aller plus loin. En retranchant les fêtes établies depuis saint Grégoire, il reste évidemment le fonds grégorien, mais où il faut encore faire le point de départ des chants surajoutés ou des modifications de séries faites dans un but de concordance entre les progrès du calendrier ou du sacramentaire et les livres de chant.

Là encore, d'intéressantes et curieuses remarques sont à faire. Dans les copies, plus ou moins supplémentées, de l'antiphonaire, les mêmes chants se présentent plusieurs fois à divers jours ou à certaines fêtes. Les scribes, pour la commodité du travail, ont copié les textes au premier office où ils étaient employés, et ont fait des renvois à cette copie chaque fois qu'ils rencontraient le même texte à nouveau. On se rend bien compte qu'en défalquant purement et simplement du recueil

(1) Spécialement : W. H. Frere, préface à la reproduction du *Graduale Sarisburiense*, Londres, 1894, et *The Sarum Gradual and the gregorian Antiphonale missarum*, Londres, 1895 ; [illegible], *Gregorianisch*, Leipzig, 1895 ; 2e édit., 1901. Ces deux auteurs sont tout à fait concluants dans la confirmation de la thèse grégorienne sur la formation de l'antiphonaire. Nous citerons encore l'article de Dom H. Leclercq, *Antiphonaire*, dans le *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, c. 2443-2461, où la question est remarquablement résumée, d'après les documents jusqu'alors étudiés, avec de nombreuses citations à l'appui.

(2) Cependant M. Wagner, *Ursprung und Entwicklung d. Lit. Ges.*, a utilisé différents passages du ms. de Rheinau.

grégorien les chants qu'on trouve aux fêtes ajoutées, on s'expose ainsi à écarter des chants réellement de la première édition, mais placés là pour la facilité du copiste ou du lecteur : pour avoir l'intégrale physionomie du livre de chant, et la date relative de ses diverses parties, il faut donc en ce cas restituer les pièces à l'office le plus ancien auquel elles sont indiquées, ce dont on peut se rendre compte par la présence et l'importance des messes et des fêtes correspondant aux sacramentaires et calendriers plus anciens.

Le résultat de ce travail serait complet sous forme d'un tableau de comparaison, qui donnerait en une vue d'ensemble tous les textes, ou au moins leur table, avec l'indication d'origine pour chacune d'elles. Toutefois, comme un certain nombre des anciens antiphonaires ont été réédités, et que d'ailleurs les livres romains toujours en usage sont les descendants directs des premiers, nous nous bornerons ici à étudier chaque partie de l'antiphonaire grégorien, en indiquant les pièces ajoutées aux diverses éditions anciennes, et les publications auxquelles on pourra se reporter pour les étudier en détail.

II. — *Le livre des antiennes et des répons.*

§ I. — L'Avent (1).

On nomme ainsi, du mot latin *Adventus*, les semaines qui se présentent avant la célébration de la fête de Noël : nous avons déjà vu l'antiquité de cette célébration (2).

L'antiphonaire grégorien s'ouvre par les chants de la messe du IVe dimanche avant Noël, nommé depuis : Ier dimanche de l'Avent. Quelques critiques ont fait une difficulté de ce que les sacramentaires romains les plus anciens font commencer ce temps liturgique cinq semaines avant Noël ; mais il faut remarquer que leur cinquième dimanche avant Noël

(1) On pourra s'en tenir, pour les mélodies, aux éditions de Solesmes, quant à la liturgie actuelle (*Liber Gradualis*, 2e édition, 1895). Elles reproduisent les manuscrits les meilleurs, sauf en quelques détails modifiés déjà au XIe siècle, comme la note UT substituée à *si* dans quelques formules des troisième et huitième tons ecclésiastiques : ainsi, à l'introït *Dilexisti*, mentionné plus bas, il faut, pour avoir la physionomie originale de la mélodie, mettre *si* à la place d'*ut* aux syllabes [dile] *xi* [sti iusti] *tiam et o* [disti, etc.]. Quelques mots ont aussi été victimes des injures du temps ou de corrections malheureuses, et par conséquent la mélodie qui les revêtait : ces cas sont cependant très rares ; ainsi, à l'offertoire du premier dimanche de l'Avent, il faut restituer aux premiers mots : *Ad te Domine levavi*. Ces détails seront en général remis en l'état premier dans l'*Édition Vaticane* officielle en cours de publication. Il faut noter aussi que les offertoires étaient autrefois pourvus de versets disparus de la liturgie, et qui n'ont pas encore été édités.

(2) Page 237.

n'est pas autre que le dernier après la Pentecôte, ou le dimanche après saint Martin des autres livres. Le collecteur de l'antiphonaire a donc parfaitement bien fait de commencer l'Avent par les chants du quatrième dimanche avant Noël.

Ce collecteur n'a pu être que saint Grégoire le Grand ou quelqu'un qui a travaillé sous son inspiration, pour les raisons déjà exprimées (voyez surtout page 237).

Nous considérons donc comme formant incontestablement le recueil grégorien, aux messes du temps de l'Avent :

1° Les introïts, répons-graduels, offertoires (1) et communions des quatrième, troisième, deuxième (2) dimanches avant Noël (premier, deuxième et troisième dimanche de l'Avent) ; des mercredi, vendredi et samedi des Quatre-Temps, de la vigile de Noël (3); l'introït (4), le répons (4) et la communion (4) de la fête de sainte Lucie, placée entre le deuxième et le troisième dimanche (l'offertoire *Offerentur* est emprunté à la station *ad sanctam Mariam* du premier janvier).

2° Les versets alléluiatiques *Ostende* et *Excita*, tous deux adaptés à des formules préexistantes; on les employait à volonté aux diverses messes (5).

(1) L'offertoire *Ad te Domine* a été publié avec ses versets par Dom Pothier, *Rev. du ch. grég.*, VIII[e] année, p. 49.

(2) Les plus anciens mss. non notés terminent ainsi l'offertoire de ce dimanche : *Avertisti captivitatem plebi tuae.* Verset : *Operuisti... iram tuam, remisisti iniquitatem plebi tuae.* Ceux qui ont la notation : *avertisti captiv. Jacob, remis. iniq. pleb. t.* Verset : *Operuisti... iram tuam,* et reprise de *remisisti.*

(3) L'antienne d'offertoire de la vigile s'arrêtait aux mots *principes vestras* ; ce qui suit formait le premier verset après lequel on reprenait l'antienne. L'antienne et ce verset sont chantés de suite dès le x[e] siècle.

(4) *Dilexisti ; dilexisti ; diffusa est* ; les deux premiers textes ont été depuis placés au Commun des vierges, où on les trouvera ; le dernier à la fête de sainte Anne, quoique incomplet ; on le trouvera dans une étude de Dom Pothier, *Rev. du ch. grég.*, II[e] année, n° 12.

(5) Pièces ajoutées : verset alléluiatique *Laetatus sum*, emprunté à la série des alleluias *de circulo anni* (voir plus loin).

La messe tout entière du dimanche après les Quatre-Temps. Cette messe a commencé à être en usage dans diverses églises particulières, et a compris divers chants :

1° VIII[e] siècle : comme le samedi précédent, avec le seul graduel *A summo coelo* (missel de Rheinau).

2° IX[e] siècle : introït *Rorate*, du mercredi précédent, ou *Memento* (inédit), COMPOSITION NOUVELLE donnée avec d'assez nombreuses variantes par les mss., au contraire des chants proprement grégoriens ; graduel *Prope est*, du mercredi ; alleluia *Jubilate* (de circulo anni) ou *Memento nostri*, adapté à la mélodie d'*Ostende* ; offertoire *Ave Maria*, emprunté à l'Annonciation (quelques mss. n'ont pas la phrase *Dominus tecum*) ; communion, *Ecce virgo*

3° X[e] siècle : alleluia *Veni Domine*, adapté à *Adducentur regi* ; ce verset se terminait primitivement à *plebi tuae*.

4° Enfin, la messe romaine en usage comprend *Rorate ; Prope est ; Veni Domine ; Ave Maria ;* [illegible]

X[e] siècle : alleluia *Crastina die* de la vigile de Noël, adapté sur des mélodies préexistantes, [illegible]

§ II. — LE TEMPS DE NOEL.

Le jour de Noël comporte la célébration de trois messes solennelles: *in primo galli cantu*, *in primo mane* (ou *mane prima*), *in die*. A Milan, il n'y a qu'une messe ; l'usage de célébrer plusieurs messes solennelles à certaines fêtes à cause de l'affluence des fidèles était couramment en usage à Rome au ve siècle (1). On lit encore à l'office de la nuit de Noël un sermon de saint Grégoire le Grand mentionnant les trois messes de la fête, raison pour laquelle il est obligé de raccourcir son homélie sur la leçon de l'Évangile lue à cet office : *Quia, largiente Domino, missarum solemnia ter hodie celebraturi sumus, loqui diu de evangelica lectione non possumus*. (Brev. Rom., ad III^m noct.)

Au répertoire grégorien appartiennent les messes et chants propres des fêtes suivantes du cycle de Noël, sauf les exceptions indiquées :

NOEL : première messe (l'alleluia *Dominus dixit* est sur le ton d'*Ostende*); seconde messe (l'alleluia est emprunté à la série dominicale primitive (2) ; troisième messe (3).

Saint ÉTIENNE (C. C. ; S. L.) (4), sauf l'offertoire, qui était primitivement *In virtute* (ou dans certains manuscrits *Gloria et honore*), tous deux passés au Commun des saints (5).

Saint JEAN (C. C.; S. L.) deux messes : *in prima missa ; in secunda missa*. Les chants de la première comprennent l'introït *Ego autem ;* le répons *Justus ut palma*, passés au Commun des saints ; l'offertoire *Gloria et honore* et la communion *Magna*, empruntés à la vigile de saint Jean Baptiste. Seconde messe, la messe actuelle, sauf le répons-graduel : *Domine, praevenisti*, passé au Commun (6) ; l'offertoire *Justus ut palma* est emprunté à la fête de saint Jean Baptiste.

Saints INNOCENTS (C. C. ; S. L. ?), sauf le trait et l'alleluia ; l'antiphonaire grégorien portait cette rubrique : *Gloria in excelsis non canitur neque Alleluia, sed quasi prae tristitia dies ille deducitur* (7).

(1) Texte de saint Léon, cité page 236, note 4.

(2) L'offertoire de cette messe fait aussi partie, à Milan, du cycle dominical primitif.

(3) C'est sur la mélodie de l'alleluia de cette messe, seul alleluia original du jour, qu'on chante les versets correspondants des fêtes qui suivent : saints Etienne, Jean, Innocents, Sylvestre, l'Epiphanie, etc.

(4) Nous indiquons par D. M., C. C., ou S. L., les saints dont on trouve la mémoire soit dans la *Depositio martyrum*, soit le Calendrier de Carthage, ou le Sacramentaire Léonien ; v. page 218.

(5) Addition : xe siècle, offertoire *Elegerunt* (nombreuses variantes), resté en usage.

(6) Addition : xe siècle, graduel *Exiit sermo* (variantes de texte), resté en usage ; cf. *Rassegna gregoriana*, (Rome) année 1905, col. 57, article de Dom Maurice.

(7) Addition : IXe s., trait *Effuderunt* (resté en usage) ; alleluia *Te martyrum* ou *Laudate pueri* (resté en usage), ou quelque autre, empruntés tous à des messes plus anciennes. En certaines églises, pour chanter un verset alléluiatique tout en suivant la rubrique, on remplaçait le mot *alleluia* par *Laus tibi Christe* (S.-Gall, 359). Notker écrivit aussi une prose pour ce jour sur *Laus tibi Christe* (éditée, texte et musique, par Dom Gatard, *A manual of gregorian chant*, Rome et Tournai, 1903, pages 321-325).

Saint Sylvestre : l'offertoire *Inveni* (cf. *Veritas*) et la communion *Beatus servus* sont empruntés aux très anciennes fêtes de saint Clément et de saint Sixte, qui sont dans le sacramentaire léonien ; l'introït et le graduel sont propres.

Dimanche après Noël : l'alleluia et l'offertoire, dans les anciens livres comme maintenant, sont empruntés à la seconde messe de Noël, les autres chants sont propres.

1er janvier : *Statio ad sanctam Mariam*. Cette fête, qui est la commémoraison primitive de la Vierge Marie, antérieure à toutes les autres, a disparu graduellement de la liturgie à mesure que les autres solennités allaient développant la liturgie mariale : il en subsiste encore aujourd'hui cependant quelques oraisons et des antiennes de l'office. La messe très ancienne (1) de cette fête, dont les chants sont passés au Commun des vierges, était ainsi composée : introït *Vultum tuum*; répons *Diffusa est*, avec le *Specie tua* et le *Propter veritatem* (2); offertoire *Offerentur* (3); communion *Simile est*.

L'Épiphanie ou Théophanie. Messe entière.

Ier dimanche après l'Épiphanie ou 2e après Noël. La fin du texte de l'introït paraît avoir été primitivement : *cujus imperium manet* (ou *non deest*) *in aeternum*; le graduel est le reste d'une ancienne composition très étendue : voyez page 76; l'alleluia *Jubilate* est de la série dominicale. L'offertoire répète deux fois les mots *Jubilate Deo*, avec une variation plus ornée (4).

2e dimanche après l'Épiphanie ou 3e après Noël. L'alleluia est emprunté à la série dominicale ; l'offertoire a la même caractéristique que le précédent.

Saint Marcel, pape. Fête marquée au sacramentaire gélasien et célébrée du temps de saint Grégoire : introït *Statuit;* répons *Inveni;* ces chants ont passé au Commun. L'offertoire et la communion sont empruntés à d'autres fêtes.

Sainte Prisque. Fête marquée au sacramentaire grégorien. Elle a

(1) Voyez page 48.

(2) Chants qui ont formé depuis deux graduels : *Diffusa* et *Specie*, chacun avec le verset *Propter*.

(3) Devenu *Afferentur* ; les paroles *post eam* sont une addition. Voyez page 258.

(4) Saint Félix [in Pincis]. Cette fête, qui suit le dimanche dans les mss. de l'antiphonaire, paraît postérieure à saint Grégoire. Cependant, il y a une homélie de saint Grégoire (*Patr. Lat.*, LXXVI, 1120) pour la fête de saint Félix, confesseur. Mais on n'a pas encore identifié ce Félix ; est-ce celui de la fête du mois de janvier ? La messe est formée de chants empruntés (*) à des fêtes plus anciennes, sauf l'introït *Os justi*, qui peut dater du viie siècle.

(*) Il est fort remarquable que les diverses copies de l'antiphonaire grégorien, dont nous avons très soigneusement collationné les meilleures, ne s'accordent pas du tout sur le choix de ces emprunts, preuve qu'ils étaient faits *ad libitum*. Il est possible que les autres chants de ces fêtes soient plus anciens, quand on retrouve la mention de ces fêtes dans la *Depositio Martyrum* ; cependant nous en doutons beaucoup, car précisément les chants ajoutés sont presque toujours des introïts, offertoires et communions, genres ajoutés au service liturgique seulement à partir de l'an 400 environ.

comme chants propres l'offertoire *Filiae regum* et la communion *Feci iudicium*; les autres chants sont empruntés à d'autres fêtes.

Saints FABIEN et SÉBASTIEN (D. M.; S. L. ?). Chacun de ces saints avait une messe propre dans les anciens sacramentaires; dans le grégorien ainsi que dans l'antiphonaire, ils sont réunis en une même commémoration, et les chants de la messe empruntés à des fêtes préexistantes de plusieurs saints martyrs, excepté la communion *Multitudo*, qui est donc grégorienne.

Sainte AGNÈS (D. M.; C. C.; S. L.?). Nous avons déjà parlé de cette solennité très ancienne (IVe siècle); comme chants propres: l'introït *Me expectaverunt*, l'offertoire *Offerentur* (1), 1er ton, ancien psaume entre les lectures (voir page 77); la communion *Quinque*; le graduel est emprunté à la fête du 1er janvier. L'offertoire est passé à la fête de sainte Agathe, instituée par saint Grégoire; les autres chants au Commun.

3e dimanche après l'Épiphanie ou 4e après Noël.

Les plus anciens manuscrits donnent à ce dimanche le vieux graduel [trait] à plusieurs versets *De necessitatibus*, des Quatre-Temps de Carême; mais déjà, au cours du IXe siècle, il est remplacé par *Timebunt*, de la série dominicale. La communion est peut-être grégorienne, mais nous paraît plus récente, et se présente dans les manuscrits avec deux chants différents (2).

Saint VINCENT (C. C.). Fête du sacramentaire grégorien. Le graduel propre est le *Posuisti* (inédit) (3); les autres chants sont empruntés à des fêtes plus anciennes.

Sainte AGNÈS 2° (ancienne octave). Chants empruntés au 1er janvier et au 2 février.

La fête de l'HYPAPANTI (Rencontre) de l'enfant Jésus et de saint Siméon (la PURIFICATION de la sainte Vierge, dans la liturgie plus récente). Les chants les plus anciens de la messe sont l'introït *Suscepimus*, le répons *Suscepimus*, la communion *Responsum*. Les mss. donnent l'offertoire *Diffusa est;* cependant le missel de Rheinau donne *Tollite*, emprunté à la vigile de Noël (4).

(1) Remarquons la similitude d'*incipit* de cet offertoire avec celui de sainte Lucie. Dans les manuscrits, ils ont souvent pris l'un la place de l'autre, ainsi que dans les livres actuels.

(2) C'est le cas de plusieurs communions qui, en Carême, ont remplacé les anciens textes extraits des psaumes.

(3) On le trouvera dans les mss. reproduits par la *Paléographie musicale*, ainsi que la plupart des autres chants ainsi désignés.

(4) Additions : VIIe siècle, la procession ordonnée par Serge, avec les antiennes gréco-latines *Ave gratia plena* et *Adorna*.

VIIIe-IXe siècle : on emprunte l'alleluia à la nouvelle fête de la dédicace de Sainte-Marie; le trait à la Quinquagésime.

IXe siècle : nouveau trait compilé pour la fête, *Audi filia*, et antienne processionale *Responsum* (elle n'est ni dans tous les mss, ni dans les plus anciens). L'alleluia actuel est une adaptation posterieure.

§ X. — Le temps de la Septuagésime et du Carême.

Sainte Agathe (c. c.). Nous saisissons ici sur le vif une fête romaine qui, marquée déjà au sacramentaire gélasien, subit un nouveau lustre du temps de saint Grégoire. On a rappelé plus haut comment ce pape avait un culte pour la martyre sicilienne et travailla à le propager : nous avons de ses lettres au sujet d'envoi de reliques de la sainte. (V. page 96.)

Déjà une petite chapelle catholique en son honneur existait à Rome ; mais une église plus importante y était détenue par les Goths ariens encore nombreux, sous le même patronage. Or, c'est Grégoire qui annexe au patrimoine papal Sainte-Agathe-des-Goths, en fait la dédicace solennelle (ann. 591-592) (1), et insère le nom de la martyre au canon romain.

D'autre part, la chaleur si particulière des chants liturgiques en l'honneur de sainte Agathe a frappé les musiciens, et on a supposé l'introït, avec grande vraisemblance, comme étant l'adaptation latine d'un tropaire grec, emprunté peut-être à une liturgie de Sicile (2).

Mais il ne nous semble pas qu'on ait songé à rattacher les particularités de ce chant au fait historique dont nous venons de parler, et auquel il s'adapte si bien, les Goths ariens tirant leur origine liturgique de Constantinople. Le répons-graduel est également, avec quelques formules romaines, tout extraordinaire dans l'ambitus des mouvements mélodiques et l'emploi de formules absolument spéciales.

Nous serions tout prêts à voir, au moins dans l'introït *Gaudeamus* (3) et le graduel *Adiuvabit*, l'adaptation au rit papal de *chants empruntés à la liturgie arienne* de Sainte-Agathe-des-Goths.

Cette messe, ainsi que toutes celles qui suivent, n'ont pas d'alleluia, mais le trait : celui de la présente fête était *Qui seminant ;* l'offertoire, emprunté à sainte Agnès ; la communion, propre, *Qui me dignatus fuerit.*

Le *Gaudeamus* a été appliqué depuis à beaucoup d'autres fêtes, à cause de son caractère de joie solennelle ; le graduel et le trait sont passés au Commun.

Saint Valentin. Ce prêtre martyr était célébré dans le sacramentaire gélasien ; il a dans l'antiphonaire grégorien plusieurs chants spéciaux, passés depuis au Commun : introït *In virtute*, répons *Beatus vir*, trait *Desiderium* ; l'offertoire et la communion sont empruntés à d'autres fêtes.

(1) *Lib. Pont.*, éd. cit., I, 313, n. 8. Cf. *Dialogues*, III, 30 (*Patr. Lat.*, LXXVII, 288) ; et lettre, IV, 19 (*Ibid.*, 688).

(2) Dom Pothier, *Revue du ch. grég.*, 5e ann., 1896, p. 81 ; Dom Cagin, *Paléogr. music.*, V, 16 ; Dom H. Leclercq, article sur l'*Antiphonaire*, dans le *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, c. 2451-2452 ; Dom Morin, *Revue bénédictine*, 1890, p. 196-202.

(3) Le texte ancien portait simplement à la seconde phrase : *sub honore Agathae martyris*.

Sur la Chaire de saint Pierre, v. page 217 ; la messe actuelle est d'institution postérieure.

Il faudrait peut-être placer ici la fête de l'Annonciation, quoique son origine grégorienne soit plus que douteuse (1) ; mais l'histoire musicale de l'antiphonaire n'y est intéressée que par un point : l'offertoire *Ave Maria* (2), fort belle et très expressive composition, d'un style moins ancien que les autres chants, et que nous attribuerions plus volontiers à l'époque de Serge Ier, vers la fin du VIIe siècle. Tous les autres chants sont empruntés à des messes plus anciennes : mercredi des Quatre-Temps de l'Avent, station du 1er janvier, Purification.

Les messes dominicales et fériales de la Septuagésime au Samedi saint. Ces messes sont des plus intéressantes à étudier au point de vue de leur histoire liturgique et musicale : on sait déjà que, parmi elles, s'en trouvent quelques-unes des plus anciennement organisées dans la liturgie (3) ; au point de vue général, elles ont beaucoup emprunté aux séries dominicales ; leurs chants spéciaux sont : tous les introïts et communions, et un certain nombre de graduels, traits, offertoires ; leur ordonnance actuelle est restée, à peu de chose près, l'ordonnance que nous admettons comme grégorienne. Nous considérons donc comme originales toutes les messes et chants suivants :

Dimanches : Septuagésime, Sexagésime (offertoire emprunté à la série des dimanches), Quinquagésime.

Mercredi, commencement du jeûne (4) (des Cendres) ; vendredi (5).

Il faut distinguer très soigneusement la désignation *in capite jejunii* de l'*initium Quadragesimae*. La première marque, comme à Antioche, l'anticipation du jeûne, l'autre le début de la saison liturgique ; cette distinction s'est perpétuée dans les rubriques actuelles. L'ordonnance de la distribution des cendres est en partie empruntée à l'ancien Ordo pénitentiel : ses chants, à une série des chants de procession.

Dimanche, commencement du Carême (Quadragésime) (6) ; lundi, introït, offertoire, communion *Voce mea* (7) ; mardi, introït, communion ;

(1) Voir page 113.

(2) Certains mss. ne donnent pas la phrase *Dominus tecum* ; Cf. ce qui est dit de la version simple, page 238.

(3) Voir pages 230 et s.

(4) C'est le jour où commence la fameuse série des communions tirées des psaumes, étudiées par Dom Cagin, *Un mot sur l'« Antiphonale missarum »*, Solesmes, 1890. Addition : XIIe siècle trait *Domine non secundum ;* VIIIe siècle, messe du jeudi, chants empruntés aux dimanches.

(5) La messe du samedi est une addition ; ses chants répètent ceux du vendredi.

(6) Nous élèverions un doute sur l'authenticité grégorienne du répons-graduel, qui fait double emploi avec le trait qui le suit, et n'est pas sur le même chant dans tous les manuscrits. Cf. *Hist. du ch. lit. à Paris*, p. 59.

(7) Disparue du rit romain et remplacée, avec quelques autres, par une antienne tirée de l'évangile : *Amen dico* ; ce texte, et les autres du même genre que nous signalerons, sont avec deux chants différents dans les divers mss., et du même style que le *Mirabantur* déjà cité page 261, note 2 : VII-VIIIe siècle. Cependant, certaines des antiennes primitives ont été conservées en quelques rits particuliers, tels la liturgie dominicaine.

mercredi des Quatre-Temps, le deuxième graduel est à plusieurs versets, l'offertoire est commun avec le mercredi du jeûne de septembre (1); vendredi, l'offertoire est commun avec celui du vendredi du jeûne de septembre ; samedi, introït, communion : les quatre graduels sont parfois pris *quale volueris*, dans la série dominicale ou aux Quatre-Temps de septembre ; cependant les mss. qui en indiquent de spéciaux s'accordent généralement pour donner *Propitius*, *Dirigatur*, et souvent *Protector*; le trait avec l'offertoire sont pris à ce même samedi de septembre, comme aussi au samedi du jeûne après la Pentecôte.

Dimanche vacant (2); lundi, intr., grad., comm.; mardi, intr., off., comm.; mercredi, intr., comm. (3); vendredi, intr., comm.; samedi, intr., comm. (4).

Troisième dimanche, offertoire emprunté à la série dominicale : lundi, messe complète; mardi, id., sauf offertoire; mercredi, intr., comm. (5); vendredi, intr., comm. (6); samedi, messe complète (7).

Quatrième dimanche : la messe de ce dimanche nous paraît devoir être entièrement attribuée au temps de saint Grégoire : tous les chants et les lectures sont choisis spécialement en vue de la station à l'église Sainte-Croix-de-Jérusalem, réglée par saint Grégoire. Le répons offre la particularité d'être tiré d'un des psaumes des degrés, c'est le *seul* dans ce cas ; son genre mélodique est également tout à fait à part. Il peut avoir été emprunté directement à la messe du dimanche après saint Michel, (V. page 239, note 5). Lundi, intr., comm.; mardi, intr., grad., comm.; mercredi, très ancienne messe de la tradition du Symbole aux catéchumènes (8); vendredi, intr., comm. (9); samedi, messe liée étroitement au catéchuménat; l'introït *Sitientes* se retrouve dans la liturgie mozarabe comme antienne pour le baptême (10).

(1) Voir page 227. Addition : VIIIe siècle, messe du jeudi, comme plus haut.

(2) Addition : VIIIe-Xe siècle, introït, graduel, offertoire, communion, empruntés au mercredi précédent ; trait *Confitemini* (reste en usage) ou *Dixit Dominus mulieri* (inédit), selon les mss.

(3) Addition : VIIIe s., comme plus haut.

(4) La communion originale, qui devait être prise du psaume 12, a disparu, remplacée (VII-VIIIe s.) par *Oportet te* ; mêmes particularités que ci-dessus.

(5) Addition : VIIIe s., jeudi, comme plus haut.

(6) Communion disparue (psaume 16), remplacée, VII-VIIIe s., par *Qui biberit* ; mêmes particularités que ci-dessus.

(7) Communion disparue (psaume 17), remplacée par *Nemo te*, comme ci-dessus.

(8) Communion disparue (ps. 20), remplacée, VII-VIIIe s. par *Lutum fecit*. Addition : VIIIe s. jeudi, comme aux semaines précédentes ; ce jeudi a un chant spécial, l'introït *Laetetur cor* : rien n'en distingue la mélodie des pièces du fonds grégorien, mais elle a un rapport assez étroit avec l'introït de la Dédidace, fête ajoutée quelques années après saint Grégoire (v. plus loin) ; l'offertoire actuel est un verset détaché d'un offertoire plus ancien (Cf. Dom Pothier, *Revue du chant grégorien*, IVe année, p. 162), et il se présente dans les mss. avec de nombreuses variantes pour l'adapter à sa nouvelle fonction : verset transformé en antienne.

(9) Certains mss. ont gardé l'ancienne communion *Adjutor meus* ; d'autres l'ont remplacée, VII-VIIIe s., par *Videns Dominus* ; mêmes particularités que ci-dessus.

(10) *Paléographie musicale*, t. I, p. 40. Le psaume chanté avec cette antienne était autrefois le 22e, *Dominus regit me* ; c'est maintenant le 77e, *Attendite*. Cf. p. 232 et 234.

Dimanche *Mediana* (de la Passion); lundi, intr., grad., comm.; mardi, intr., grad., comm.; mercredi, messe complète (1); vendredi, messe complète; samedi, vacant (2).

Dimanche des Rameaux (3) et jours suivants, messe complète. Le mercredi a deux graduels, dont l'un à plusieurs versets (nommé maintenant *trait*, comme le *De necessitatibus* du mercredi des Quatre-Temps).

Le jeudi emprunte son offertoire au 3e dimanche après l'Épiphanie; sa messe est suivie d'une procession à laquelle on chantait *une hymne de saint Grégoire: Rex Christe factor omnium* (4). Cf. page 233.

Le Vendredi saint, l'office se présentait différemment que dans l'office du matin de la liturgie actuelle. Il y avait en effet une triple réunion : 1° l'antique synaxe sans consécration, terminée après le chant de la Passion; 2° les oraisons solennelles ; 3° l'adoration de la croix et la communion du prêtre (messe des présanctifiés); ces trois fonctions ont été depuis réunies en une seule. La première comporte deux chants de répons-graduels à plusieurs versets (conservés sous le nom de trait), dont la teneur a changé trois fois; les plus anciens livres donnent en premier lieu celui du mercredi, et en second le *Domine audivi* actuel (5).

La seconde partie ne comporte pas d'autre chant que les récitatifs des oraisons; la troisième n'avait qu'*un seul chant*, l'antienne *Ecce lignum crucis*, mais chantée avec les innombrables versets du psaume *Beati immaculati*, ou le psaume *Deus misereatur* (6).

(1) Addition : VIIIe s., jeudi, comme aux autres semaines.

(2) On a pris assez tardivement l'usage de répéter ce samedi la messe du jour précédent.

(3) Nous n'avons point de renseignements anciens sur les détails des chants de la bénédiction et de la procession des Rameaux. L'antienne *Hosanna* est certainement fort ancienne (v. pages 40 et 41) ; les antiennes *Pueri Hebraeorum*, *Cum angelis* et *Turba multa*, les répons *In monte*, *Ingrediente*, sont empruntés à l'office ; le *Collegerunt* (antienne avec verset, et non pas répons, comme portent les livres actuels), les antiennes *Cum appropinquaret*, *Cum audisset*, *Ante sex dies*, *Occurrunt* ne sont données que par des mss. du XIe siècle, bien que certaines de ces pièces paraissent beaucoup plus anciennes, en particulier *Cum audisset* et *Occurrunt turbae*, dont le cachet byzantin ou oriental est très reconnaissable, et à rapprocher des antiennes de procession de la fête du 2 février. L'hymne *Gloria laus* est du IXe siècle ; elle a été composée par Théodulfe, évêque d'Orléans. D'anciens livres donnent aussi *une hymne de saint Grégoire le Grand : Magnum salutis pretium* ; on peut remarquer que dans les anciens Ordos de cette cérémonie, les petites antiennes *Pueri*, etc., sont toujours répétées avec les versets de psaumes qu'on leur joint. Voyez sur l'origine hiérosolymitaine de cette cérémonie, Dom Cabrol, *Les origines liturgiques*, Paris, 1906.

(4) Une mélodie de cette hymne a été éditée par Dom Pothier, *Revue du chant grégorien*, XIe année, p. 139.

(5) A la fin du VIIIe siècle, le premier était *Domine audivi*, et le second *Qui habitat*, du premier dimanche de Carême, remplacé en quelques églises par une nouvelle compilation (*nuperrime compilatum*) *Eripe me*, restée en usage. (Voir page 248.)

(6) Les autres chants de la fonction actuelle sont peu à peu ajoutés pendant le IXe et le Xe siècle ; la plupart sont empruntés à d'autres sources très anciennes. Ainsi, les admirables versets du Trisagion ont été pris aux anciennes liturgies mozarabes et gallicanes ; les belles hymnes *Pange lingua* et *Vexilla regis* sont de saint Fortunat, évêque de Poitiers, à la fin du VIe siècle; mais tandis que le *Vexilla* se présente toujours avec la même mélodie, l'autre hymne reçoit plusieurs notations; cependant, pour l'adoration de la Croix, dès le milieu du IXe siècle, elle a partout la même mélodie.

Le Samedi saint, la fonction est restée dans son intégrité, sauf le baptême et la confirmation des catéchumènes.

§ 4. — De Pâques a la Pentecôte.

Les messes actuelles représentent l'ordre grégorien, sauf les alleluias (1). Les alleluias primitifs de ce temps sont en même temps les seuls qui furent d'abord usités, et nous avons pu remarquer que les alleluias de l'antiphonaire grégorien déjà rencontrés sont souvent calqués sur la mélodie de ceux-ci ; voici donc leur liste :

Le jour de Pâques, à la messe, alleluia à deux versets: *Pascha nostrum* et *Epulemur* (2); au grand office vespéral, entre les psaumes et pendant la procession, les alleluias déjà cités pages 73 et 80 ; les versets en étaient dits, soit le dimanche, soit pendant la semaine de Pâques, en latin et en grec. Cf. appendice, n° V.

Aux messes de l'octave et des dimanches du temps pascal, on ne rencontre guère qu'un alleluia spécial à ce temps : *Lauda Jerusalem*, qu'on retrouvera souvent plus tard parmi ceux du cycle dominical. A la fin du VIII[e] siècle, apparaît l'*Eduxit* (3) et le *Surrexit... Petro*. Les autres versets servaient aux dimanches après Pâques, aussi bien qu'aux autres dimanches de l'année, *quale volueris*, quand il n'y en a pas ou qu'on ne veut pas en chanter d'autres, savoir : *Jubilate Deo ; Laudate Dominum omnes angeli ; Dominus regnavit, exsultet ; Dominus regnavit, decorem* (de la procession pascale).

Dans la liturgie actuelle, il n'y a que le samedi de Pâques qui ait conservé deux versets primitifs : *Haec dies* et *Laudate pueri* ; deux autres versets, *Redemptionem* (3[e] dimanche) et *Dextera* (4[e] dimanche), sont empruntés au cycle dominical.

Après le cinquième dimanche, l'antiphonaire grégorien contient les fêtes suivantes qui ont des chants spéciaux :

Saints Tiburce, Valérien et Maxime (s. l.) : introït *Sancti tui*, communion *Gaudete* ; l'offertoire *Laetamini* est le même que celui des saints Félix et Adaucte (4). Ces deux fêtes figurent du reste parmi les plus

(1) Voyez pages 78 et 79 la curieuse ordonnance des formules mélodiques des graduels de la semaine pascale.

(2) Ce dernier verset a disparu de la liturgie : publié dans la *Tribune de Saint-Gervais*, VII[e] année, p. 268.

(3) Édité dans la *Tribune de Saint-Gervais*, art. cit., p. 271 ; au IX[e] siècle, on met sur la même mélodie *Cantate Domino*. Dom Pothier y a également adapté *Sacerdos*, pour la messe votive *pro eligendo Summo Pontifice*, et *Quia factus es*, pour la fête de saint Jean de Capistran. Au IX[e] siècle, on rencontre aussi le *Surrexit... qui pro nobis*, actuellement au mardi de Pâques ; les autres alleluias spéciaux au temps de Pâques commencent à apparaître dans la seconde moitié du X[e] siècle et aux époques suivantes. Ces compositions, quoique avec des caractéristiques de style différent, conservent cependant le même disposition organique que les anciens alleluias, témoignant d'une tradition toujours vivace dans la composition et l'interprétation mélodique et rythmique.

(4) Ces chants et la plupart de ceux des fêtes suivantes ont passé au Commun.

anciennes commémoraisons de martyrs au sacramentaire léonien.

Saint Georges (s. l.) : introït *Protexisti*; off. *Confitebuntur* ; comm. *Laetabitur*.

Litanie majeure (1) : messe complète, qu'on chante également aux Rogations, d'institution postérieure dans l'ordre romain.

Saints Philippe et Jacques : intr. *Exclamaverunt ad te;* comm. *Tanto tempore* (2).

Saints Gordien et Epimaque : chants empruntés à d'autres fêtes.

Saints Pancrace, Nérée et Achillée : intr. *Ecce oculi Domini* (3).

L'Ascension de Notre-Seigneur (4) ; le dimanche dans l'octave (5), sauf les alleluias.

Saint Urbain : chants empruntés.

La Vigile de la Pentecôte, la Pentecôte et sa semaine, sauf l'ordre actuel des alleluias : le jour de la fête, *Emitte* actuel et *Spiritus Domini replevit* (6); les autres jours, alleluias du cycle dominical.

On peut remarquer que les offertoires du mercredi et du samedi, Quatre-Temps dans le sacramentaire et l'antiphonaire grégoriens (7), sont les mêmes que ceux des Quatre-Temps de Carême et de septembre: on dit de même, le samedi, le psaume *Laudate* en trait, commun à tous les samedis de jeûne solennel. Après ce samedi commence la série des fêtes de saints pour tout le reste de l'année ecclésiastique (8).

(1) Voir pages 219 et 242 sur les origines de cette solennité. Addition : saint Vital, VIIe ou VIIIe s., off. *Repleti sumus*, inédit ; comm. *Ego sum vitis*, emprunté à un répons de l'office de nuit.

(2) L'alleluia actuel est une adaptation de la mélodie *Benedictus es*.

(3) Addition : XIe s., alleluia *Haec est vera fraternitas*.

(4) Additions : commencement du VIIe siècle, fête de la Dédicace de la basilique de Sainte-Marie aux-Martyrs (le Panthéon) ; messe actuelle de l'anniversaire d'une dédicace. Les pièces de chant de cette fête sont sensiblement dans le même style que les pièces grégoriennes, mais avec cette particularité que les textes sont empruntés de préférence à d'autres livres que les psaumes : en particulier le répons graduel *est le premier qui ne soit pas pris dans l'Ecriture sainte*; cf. page 111. — VIIIe-IXe s., les Rogations, la Vigile de l'Ascension, chants empruntés à d'autres offices, sauf l'introït *Omnes gentes*, probablement nouvellement composé.

(5) Les mss anciens contiennent un double offertoire : *Viri Galilaei*, étudié et reproduit par Dom Pothier, *Rev. du ch. grég.*, XIe année, p. 149 ; l'*Ascendit*, resté en usage, reproduit par Dom Pothier avec un ancien verset, même revue, IVe année, p. 131.

(6) Édité dans la *Tribune de Saint-Gervais*, XIe année, p. 209, article sur *Les chants de la Pentecôte* ; tiré à part, page 2.

Additions : XIe siècle, alleluia *Veni sancte Spiritus ;* il serait possible que cet alleluia fût du roi Robert le Pieux ; XIIIe s., prose *Veni sancte Spiritus*.

(7) Cf. Egbert, *loc. cit.* ; v. page 91.

(8) Addition : certains mss. marquent ici la messe de la sainte Trinité, chantée maintenant pour le dimanche octave de la Pentecôte, qui était primitivement vacant, comme tous les dimanches après les samedis de Quatre-Temps. Cette messe est de la fin de VIIIe siècle, et a pour auteur le célèbre Alcuin : les *textes sont adaptés à des mélodies préexistantes* : l'introït *Benedicta sit* sur l'*Invocabit me* du 1er dimanche de Carême, le répons-graduel *Benedictus es* sur le *Constitues* de la fête des SS. Apôtres, l'alleluia emprunté à l'office de la veille, l'offertoire *Benedictus sit* sur le *Constitues* des Apôtres; la communion *Benedicimus* n'est pas, à proprement parler, une adaptation mais une imitation du *Feci judicium* de la fête de sainte Prisque. *Cette messe marque la voie d'un genre nouveau*, et souvent malheureux : *l'adaptation pure et simple d'un texte quelconque à une mélodie quelconque.* Dans l'ancienne école, les adaptations ne se faisaient qu'avec des mélodies de style psalmique ou de genre hirmique, composées précisément dans ce but, de sorte que la place

§ 5. — Le temps après la Pentecôte.

Ce temps s'ouvre par la fête des saints Pierre et Marcellin (Marcellin, Pierre et Érasme), avec la messe encore conservée dans nos livres : les deux chants propres à cette fête sont l'introït *Clamaverunt iusti*, et le graduel qui commence par les mêmes mots, extrait d'un ancien chant orné du ps. 33 (1).

Saints Nabor et ses compagnons : les chants de cette messe sont empruntés à la très vieille fête des IV Couronnés et à l'octave des apôtres.

Saints Marc et Marcellien : comm. *Amen dico vobis*, la même par laquelle on a remplacé le chant primitif du premier lundi de Carême. Autres chants empruntés.

Saints Gervais et Protais (c. c.) : intr. *Loquetur Dominus pacem*. Fête d'origine milanaise.

Vigile et fête de saint Jean Baptiste (c. c.; s. l.) tous les chants (2).

Saints Jean et Paul, sauf l'alleluia; la vigile et le jour des saints Apôtres Pierre et Paul (d. m., c. c., s. l.); la commémoration de saint Paul, sauf l'alleluia et l'offertoire, qui était *In omnem terram*. La plupart des chants de ces trois dernières fêtes sont passés au Commun.

Saints Processe et Martinien : intr. *Judicant sancti*; grad. *Exultabunt*; comm. *Anima nostra* (inédite); même offertoire qu'aux saints Jean et Paul.

L'octave des Apôtres : intr. *Sapientiam* ; grad. *Justorum animae* ; off. *Exultabunt ;* comm. *Justorum animae*. Les chants de cette messe sont passés à différentes fêtes de martyrs, et sont maintenant remplacés par d'autres; il serait néanmoins possible que ces chants fussent eux-mêmes empruntés à ces messes de martyrs : on restituerait alors l'introït à la fête des saints Félix et Adaucte; le graduel aux saints Gervais et Protais ou aux saints Gordien et Épimaque, avec la communion ;

des accents mélodiques concordât généralement avec celle des accents du texte, et les coupes des phrases les unes avec les autres (reste de la vieille tradition juive). Ici, au contraire, on place indistinctement des syllabes faibles à la place des syllabes fortes du texte auquel on emprunte sa mélodie, et *vice versa* ; et si les phrases ne concordent pas, on ajoute ou on supprime, ou mieux encore, on coupe dans le vif : la fin de la première phrase de l'*Invocabit* devient le début de la seconde dans le *Benedicta sit ;* dans l'offertoire, ce découpage est encore plus extraordinaire, et nuit beaucoup à la forme de la mélodie. Toutefois, le graduel est d'un excellent effet. Au XIII[e] siècle, on pratique de même pour la nouvelle fête du Saint-Sacrement, mais l'adaptation est beaucoup moins heureuse. Quelquefois, cependant, ce procédé a produit d'heureux résultats : dans les offices modernes, on peut citer comme modèles de goût dans l'adaptation l'introït et le graduel de la fête de l'Immaculée Conception, calqués par Dom Pothier, l'un, sur l'introït du V[e] dimanche après Pâques, et l'autre, sur le graduel des Apôtres.

(1) Voir page 17. Addition : VII[e] s. (année 648) SS. Prime et Félicien, avec des chants (empruntés) qui varient suivant les mss. ; le graduel actuel *Confitebuntur* est une adaptation très [illegible] du [illegible] lundi de Carême.

(2) On a composé pour cette fête, dans le cours du moyen âge, un certain nombre d'alleluias qui ne sont pas restés en usage.

l'offertoire aux saints Nabor et ses compagnons. Il faut remarquer que cet offertoire est *une adaptation* très large de l'*Offerentur* des vierges (v. page 260). C'est la seule, croyons-nous, qu'on puisse signaler dans le vieux fonds grégorien pour une mélodie de ce genre; elle est de beaucoup supérieure à celles d'Alcuin, et il faut être averti pour s'apercevoir de son caractère particulier; peut-être cette particularité indique-t-elle une addition du cours du VII[e] siècle, comme on en signalera ci-dessous des exemples (1).

Sainte PRAXÈDE : chants empruntés (2). Saints SIMPLICE et ses compagnons : chants empruntés. Saints ABDON et SENNEN (D. M.) : off. *Mirabilis.* Saint ÉTIENNE, pape (S. L.) : intr. *Justus ut palma*; grad. *Justus non conturbabitur* (incipit modifié : *Justus cum ceciderit non collidetur*); comm. *Quinque talenta.* Saint SIXTE, pape (D. M.; C. C.; S. L.) : off. *Inveni*, qui faisait primitivement partie d'une même composition avec le *Veritas* de saint Clément; comm. *Fidelis servus.* Saints FÉLICISSIME et AGAPIT (D. M.; S. L.): intr. *Salus autem*; comm. *Ego vos elegi*, actuellement à la fête des saints Sept Fondateurs des Servites. Ce groupe de fêtes est parmi les plus anciennes célébrées à Rome. (V. pages 218 et 219.)

Saints CYRIAQUE et ses compagnons (D. M.) : messe actuelle (sauf toujours l'alleluia). Vigile, fête et octave de saint LAURENT (D. M.; C. C.; S. L.), id. Saint TIBURCE : grad. *Os justi*; comm. *Posuisti.* Saints HIPPOLYTE et CASSIEN (= PONTIEN; D. M.; C. C.; S. L.): intr. *Justi epulentur*, actuellement à la fête des saints Marius et compagnons; comm. *Dico autem* (3).

Saints AGAPIT (S. L.); TIMOTHÉE (4) (D. M.; C. C.; S. L.); chants empruntés. Sainte SABINE : intr. *Cognovi*; comm. *Principes persecuti sunt.* Saints FÉLIX et ADAUCTE (S. L.) : intr. (5); grad. *Gloriosus*; off. *Laetamini*; comm. *Quod dico vobis* (6).

(1) Addition ; VII[e] siècle, les SS. SEPT FRÈRES MARTYRS : intr. *Laudate pueri*; comm. *Quicumque fecerit.* Ces saints figurent cependant déjà dans la *Depositio Martyrum* du IV[e] siècle (v. page 218), mais non pas dans le recueil léonien.

(2) Addition : VII[e] siècle, s. APOLLINAIRE : comm. *Semel juravi.*

(3) Addition : VII[e] siècle, l'ASSOMPTION de la Bienheureuse Vierge Marie : grad. *Propter*; comm. *Dilexisti*, adaptée à la communion *Ab occultis* du 4[e] lundi de Carême, et à celle de la sainte Croix ; le graduel est moitié adapté sur des formules ordinaires, moitié composé à nouveau dans une forme peu tonale ; l'introït et l'offertoire étaient ceux du 1[er] janvier. On n'a conservé de cette messe que le *graduel.*

(4) Le 359 de Saint-Gall indique un graduel *Pretiosa*, verset *Credidi*, qui n'est pas noté, et ne reparaît pas ailleurs ; ce texte vient-il d'un usage local très ancien, pour la fête de ce martyr célèbre ?

(5) V. page précédente, à l'octave des SS. Apôtres.

(6) Addition : VII[e] siècle (?), saint GORGON (D. M) : intr. *Gloria et honore*, inédit ; off. *Posuisti*, adapté à celui du lundi de Pâques. Mais les deux additions principales de cette époque sont la fête de la NATIVITÉ de la sainte Vierge, et la fête de la SAINTE CROIX. La première n'a pour la messe aucun chant particulier, dans les plus anciens manuscrits ; les chants actuels sont des *adaptations* postérieures ; la seconde a l'offertoire *Protege*, *composition nouvelle*, la seule de cette

Saints Corneille et Cyprien (d. m. ; c. c. ; s. l.) : intr. *Sacerdotes Dei* ; grad. *Sacerdotes eius*.

Saint Nicomède : intr. *Laetabitur*. (Sainte Euphémie [c. c ; s. l.] : emprunts.) Saints Côme et Damien, id.

La dédicace de la basilique du Saint-Ange (saint Michel archange) : messe actuelle (1) sauf alleluia. (V. page 239, note 5, et page 264.)

Saint Césaire : emprunts (2); saints Quatre Couronnés (d. m. ; s. l.) : intr. *Intret* ; grad. *Vindica* ; comm. *Posuerunt* ; chants passés à diverses fêtes de martyrs. Saint Théodore : emprunts. Saint Menne : id. Sainte Cécile (s. l.) ; messe actuelle ; saint Clément (d. m. ; c. c. ; s. l.) ; id. Saint Chrysogone (c. c. ; s. l.) : intr. *Justus non conturbabitur* ; grad. *Gloria et honore* ; off. *Desiderium*, qui a les plus grands rapports avec l'*In virtute* : le texte de ces deux offertoires est emprunté au même psaume. La vigile et le jour de saint André (c. c. ; s. l.) : messes actuelles (sans l'alleluia) ; les deux communions ont été interverties.

§ 6. — Les messes des dimanches et les alleluias

I. — *Les messes des dimanches.*

L'ordonnance des messes des dimanches a fort intrigué les savants qui se sont occupés de la question. Les mss. des antiphonaires pas plus que des sacramentaires ne concordent parfaitement sur ce point, et la raison en est assez simple. Lorsque Alcuin fit l'édition supplémentée du sacramentaire grégorien (3), il se trouvait en présence de ce problème : l'édition officielle du sacramentaire grégorien ne contenait pas de messes pour les dimanches *per annum*, de la Pentecôte à l'Avent ; mais le sacramentaire gélasien en donnait seize : dans les églises qui sui-

messe : les alleluias sont d'un choix postérieur. Cette fête de la sainte Croix, dont la célébration se répandit en mémoire de la victoire d'Héraclius, empereur d'Orient, sur Chosroès, roi des Perses, en 628, sous le titre d'*Exaltation*, existait déjà dans les églises d'Orient au moins celles du patriarcat d'Antioche : c'était primitivement l'*anniversaire de la dédicace de l'église du Calvaire*, à Jérusalem. Héraclius choisit ce jour pour y reporter solennellement le bois de la sainte Croix, reconquis sur les Perses, qui l'avaient enlevé au temps de son prédécesseur Phocas. Sur la célébration, vers l'an 500, de l'anniversaire de cette dédicace, voyez la note de la page 216 sur les homélies de Sévère d'Antioche.

(1) Addition : IXe-Xe siècle, SS. Simon et Jude, comm. *Vos qui secuti*. Dom Pothier a écrit une remarquable étude sur cette antienne et les modifications dont elle a été l'objet au cours des âges (*Rev. du ch. gr.*, IXe année, p. 1[illegible]).

(2) La fête de Tous les Saints n'a été ajoutée que dans le cours du IXe siècle ; elle n'est entrée définitivement dans l'office que du temps de Grégoire IV, en 835. Cependant, déjà, Alcuin s'en était fait le propagateur. Dans le rit en usage, l'introït, le graduel et l'offertoire sont empruntés à d'autres fêtes : l'alleluia et la communion peuvent être du XIe siècle.

(3) V. page [illegible].

vaient le rit romain-grégorien, on avait continué de se servir de l'ancien sacramentaire pour ces messes des dimanches. Or, quand il y avait plus de seize dimanches non concurrents avec une fête, les églises des Gaules, et peut-être d'Angleterre, au lieu de reprendre une des messes déjà célébrées, en ajoutaient un certain nombre d'autres, prises de différents endroits ou composées à nouveau, de manière à compenser la différence.

Saint Grégoire n'avait pas cru devoir modifier l'ordre gélasien, se contentant sans doute de ses seize messes dominicales : Alcuin, en publiant un supplément au sacramentaire grégorien, enrichit ces messes jusqu'à en faire monter le nombre à vingt-trois ou vingt-quatre ; il fallut donc, en conséquence, pourvoir aux chants de cette série nouvelle.

Nous avons déjà fait remarquer que les antiques séries des seize ou dix-sept introïts, graduels, offertoires, communions, tirées des psaumes, propres aux messes du dimanche, en correspondance absolue avec le missel gélasien, doivent donc être aussi considérées comme formant nécessairement le fonds du livre de chant grégorien. (V. page 239.)

Dès lors, trois hypothèses se présentent :

1° L'antiphonaire grégorien ne contenait que ces séries : hypothèse peut-être trop rigoureuse ;

2° Saint Grégoire établit lui-même l'ordre des vingt-trois ou vingt-quatre dimanches pour le livre de chant, sans toucher cependant au sacramentaire : cette hypothèse nous paraît difficilement justiciable ;

3° Aux antiques séries dominicales où l'on puisait *ad libitum*, le collecteur de l'antiphonaire a ajouté quelques autres chants, soit également *ad libitum*, soit fixés à certains temps de l'année. Quand on établit l'ordre actuel des dimanches, on combina entre eux ces chants en y mêlant d'autres empruntés à divers offices, de façon à arriver au chiffre voulu. Cette combinaison ne s'est pas faite partout de la même manière ; les mss. mettent tantôt les chants à la suite les uns des autres, en ne tenant compte que de l'ordre numérique des psaumes ; d'autres les classent d'après leur rapport avec la prière ou la lecture qu'ils accompagnent. Cet arrangement est peut-être le plus près de l'ordonnance ancienne.

Tout semble justifier la troisième hypothèse. Les chants non psalmiques, propres à ces dimanches, se réduisent à :

INTROÏTS :	OFFERTOIRES :	COMMUNIONS (3) :
XIXe dim., *Salus populi* (agraphon).	VIIe dim., *Sicut in holocausto* (Dan. 3).	*Amen dico vobis* (Marc. 11).
XXe dim., *Omnia quae fecisti* (Dan. 3).	XVIIe dim., *Oravi Deum* (Dan. 9).	*Dico vobis* (Luc. 15).
XXIe dim., *In voluntate tua* (Esth. 13.)	XXIe dim., *Vir erat* (1) (Job 1).	*Honora Dominum* (Prov. 3).
Dernier dim., *Dicit Dominus* (Jer. 29).	XXIIe dim., *Recordare* (2) (Esth. 14).	*Panem de coelo* (Sap. 16).
		Panis quem ego (Joan. 6).
		Primum quaerite (Matth. 6).
		Qui manducat (Joan. 6).

Or, à part le *Salus populi*, chant non scripturaire (4), et les deux extraits de saint Jean, spécialement choisis en vue de la communion, *ces textes sont empruntés aux livres de l'Ecriture sainte lus dans le même temps de l'année* :

Evangile du dernier dimanche :	Comm.	*Amen dico vobis.*
Evangile d'un dimanche (pas le même dans les divers lectionnaires) :	Comm.	*Dico vobis.*
id.	Comm.	*Primum quaerite.*
Dimanches d'août, Proverbes :	Comm.	*Honora.*
— Sagesse :	Comm.	*Panem.*
Dimanches de septembre, Job :	Off.	*Vir erat.*
— Esther :	Intr.	*In voluntate.*
	Off.	*Recordare.*
Dimanches de novembre, Daniel :	Intr.	*Omnia.*
	Off.	*Oravi.*
	Off.	*Sicut.*

L'introït *Dicit Dominus* est extrait du prophète Jérémie, qui n'est plus lu en novembre avec les autres prophètes : d'ailleurs, ce texte, qui appartient à la vieille série ambrosienne (v. page 220), a dû être choisi spécialement pour le dernier dimanche (cinquième avant Noel), où on fait le récit du jugement dernier.

Si ces chants, à un moment donné, ont été fixés à un dimanche de la série après la Pentecôte, ce ne peut être que par oubli de leur place primitive, ou mieux, pour donner une rigidité absolue à l'ordonnance des chants des dimanches. Avant cette fixation, nécessitée par le cadre des vingt-trois ou vingt-quatre dimanches, ces chants étaient donc forcément exécutés dans une récurrence différente, suivant les années,

(1) Nous avons publié deux versets de cet offertoire dans : *Cours théorique et pratique*, page 129 ; et la composition entière, transcrite en notation moderne, dans *Chants liturgiques anciens*, pages 7 et s., Clichy, 1899.

(2) Dom Pothier a publié un verset de cet offertoire, *Rev. du ch. grég.*, IVe année p. 161. On comparera avantageusement le *Recordare* au répons de l'office composé sur les mêmes paroles : [illegible], Solesmes, [illegible]

(3) Ces communions figurant dans les mss. à des jours différents, (donc, ne figurant pas en cette qualité dans l'œuvre originale) nous les classons par ordre alphabétique.

(4) [illegible]

avec ceux des séries psalmiques qui n'étaient fixés à aucun jour. Comme on l'a déjà dit, les manuscrits ne s'accordent pas sur ces choix.

Telle a donc été nécessairement l'ordonnance primitive de l'antiphonaire, pour les chants des dimanches *per annum* : les séries (1) que nous avons déjà reproduites, des seize ou dix-sept introïts, graduels, offertoires, communions, concordant avec l'ordre gélasien respecté par saint Grégoire, et, à la suite de chacune de ces séries, les chants ci-dessus correspondant aux lectures, et les chants *ad libitum*. Mais ces derniers chants sont-ils tous de l'édition primitive de l'antiphonaire? Nous ne pouvons avoir de guide certain sur ce point. Lorsque les styles des diverses époques du chant de ce livre qu'il est possible de préciser auront été suffisamment étudiés, il sera peut-être possible de le faire. En tout cas, leur présence dans tous les manuscrits anciens nous est une preuve qu'ils sont bien romains et qu'ils étaient en usage dans la seconde moitié du VIII[e] siècle (2).

En tenant compte du *criterium* des styles, nous proposerions comme classification provisoire de ces chants : ceux qui sont du même style que le reste de l'antiphonaire; ceux qui se rattachent aux additions signalées dans les paragraphes précédents. Les chants que nous avons en vue se partageraient ainsi : *Recordare* et *Orari*, style des additions de la fin des VII[e]-VIII[e] siècles; *Sicut*, *Panem*, *Panis*, style des additions du cours du VII[e] ; *Dico autem* se rattache tout à fait aux autres communions tirées de l'Évangile et introduites dans la liturgie du Carême; *Honora* a quelque parenté avec les chants de la dédicace; les autres chants ne me paraissent être distingués des chants proprement grégoriens, et pourraient être du premier fonds. En particulier, Amalaire, que nous avons toujours trouvé si bien renseigné, attribue formellement à saint Grégoire le *Vir erat*. (V. référence page 155.)

C'était entre ces deux séries que prenaient place les trois messes du jeûne de septembre et celle du dimanche *post sanctum Angelum*. Encore maintenant, ces messes font groupe et s'intercalent parmi les autres, précisément au moment où s'achève, avec le XVII[e] dimanche, la série d'introïts tirés des psaumes.

II. — *Les alleluias.*

Les versets d'alleluias, dont la multiplication est l'effet des réformes de saint Grégoire le Grand, sont placés à la suite des autres chants, par

(1) Page 239.

(2) Cette remarque n'est pas inutile, car, à la même époque, certaines églises des Gaules avaient précisément ajouté à l'antiphonaire grégorien des pièces, d'ailleurs disparues, et d'origines très douteuses ; v. Agobard, archevêque de Lyon en 814-840, *De correct. Antiph.*, c. VII, IX, etc. (*Pat. Lat.*, CIV, 330.)

séries dans lesquelles on a pris *ad libitum*. Ils se présentent dans cet ordre :

1° *Alleluia per circulum anni*, pour le cycle de l'année ;

2° Pour un martyr ou confesseur ;

3° Pour plusieurs saints ;

4° Pour une vierge.

C'est dans cette partie que le répertoire romain n'a cessé de s'accroître presque indéfiniment dans tout le cours du moyen âge. Il est difficile de rencontrer deux antiphonaires qui donnent la même suite de ces compositions.

Certainement la liste originale du n° 1 ne comprenait que celle donnée plus haut, pour Pâques, car on retrouve ces alleluias partout, et chantés dans tous les temps de l'année.

Autour de cette série primitive on ne cessa de composer de nouvelles pièces.

Les plus anciens manuscrits de l'antiphonaire s'accordent sur la liste suivante, représentant l'ensemble des alleluias composés depuis la fin du VIe siècle (saint Grégoire) jusque dans la seconde moitié du VIIIe (l'astérisque indique les versets primitifs) (1) :

Deus judex, III (2).
Diligam (3).
In te Domine (4), VI.
Te decet, ℣. *Replebimur*, X.
Attendite (plus en usage).
Exsultate, XI.
Domine Deus salutis, XII (5).
* *Dominus regnavit, decorem*, Noël.
* *Venite exsultemus*, ℣. *Praeoccupemus*, XIV.
* *Quoniam Deus*, XV.
* *Dominus regnavit, exsultet* (mél. de *Haec dies*), III ap. Epiphanie.
* *Jubilate* (6), I Épiphanie.
Confitemini, XIX (7).
Paratum, XX (8).
Qui timent, XXII (9).
Laudate Dominum (2 chants), plus en usage (10).
Laetatus sum, ℣. *Stantes* (11), II Avent.
Confitebor tibi (plus en usage).
Adorabo, Dédicace.
Lauda anima (plus en usage).
Qui sanat (id.).
Qui posuit (12), pour la paix (13).

(1) Les versets doubles ne sont pas restés en usage dans la liturgie actuelle. Le chiffre romain qui suit l'indication des versets indique le dimanche où on les trouve actuellement.

(2) Addition : Fin Xe s. : *Verba mea*, I, et *Domine Deus meus*, II.

(3) IXe s., 2e moitié : *Domine in virtute*, V. Le verset *Diligam* n'est plus en usage : Dom Pothier en a réédité la mélodie sur *Exaltabo te* (fête du saint Nom de Jésus).

(4) Id. : *Omnes gentes*, VII, qui paraît emprunté à la procession pascale (Voyez Appendice, n° X), et *Eripe me*, IX.

(5) IXe s. : *Domine refugium*, XIII.

(6) Fin Xe s. : *Domine exaudi*, XVII.

(7) VIIIe s. : *Confiteantur* (plus en usage).

(8) Ce verset ne se rencontre pas partout. Certains mss. ajoutent ici le *Laudate pueri* et l'*In exitu* (XXI) de Pâques.

(9) VIIIe s. : *Redemptionem*, IIIe ap. Pâques.

(10) IXe s., 2e moitié ; *Dextera Dei*, IVe ap. Pâques.

(11) Id. : *De profundis*, XXIII.

(12) Ce verset, à partir de la seconde moitié du IXe siècle, est souvent accompagné du *Lauda Jerusalem* du temps pascal.

(13) Addition, VIIIe siècle, fin, *Cantate*, XVI, adapté sur *Qui timent* ; les anciens livres ren-

Pour les fêtes des saints martyrs et confesseurs :

Beatus vir, qui suffert.
Beatus vir, qui timet.
Gloria et honore, n'est plus en usage.
Inveni David (mélodie de *Dies*, de Noël).
Justum deduxit (id. plus en usage).
Justus non conturbabitur (id. id.).
Justus ut palma (1).

Pour plusieurs saints :

Exsultabunt sancti (plus en usage).
Gaudete iusti.
Justi epulentur.
Mirabilis Dominus.
Sancti tui.
Vox exsultationis (2) (plus en usage).

Pour les vierges :

Adducentur regi (mélodie de *Paratum*).
Diffusa est gratia (mél. de *Haec dies*).
Specie tua (id.).

Tel est le nombre relativement restreint des versets alléluiatiques contenus dans les plus anciens livres, et qui nous présente déjà certainement un développement du genre depuis saint Grégoire jusqu'à Adrien.

Au point de vue musical pur, ces pièces présentent un très grand intérêt, car elles partent de la formule ornée psalmique ou hirmique primitive pour arriver à une forme entièrement libre, caractérisée surtout par l'abondance et la *justesse d'expression de la vocalise.* La vocalise elle-même finit, en certains cas, par l'emporter, et, à la fin du VIIIe siècle, et au IXe, donne naissance au genre *séquence*, d'où sortira, dans le cours du même siècle, la prose.

Par les timbres mêmes employés dans les premières proses, nous avons un criterium très précis de l'exactitude de la tradition musicale et de l'enseignement rythmique et tonal de l'école grégorienne, ces timbres, d'abord vocalisés, n'étant que les développements mélodiques d'un thème d'alleluia. L'étude de ces compositions et de ces formes nouvelles ne rentre pas dans le cadre de cet ouvrage.

§ 7. — Les antiennes de procession.

Enfin, la première partie de l'antiphonaire se clôt par la série des antiennes litaniales ou processionnelles. L'ancienneté de leur usage

ferment un autre chant, très orné, avec un second verset *Notum.* Voyez Appendice, nº V.

Certains mss. renferment des alleluias qui leur sont particuliers et ne sont pas restés en usage. Les autres versets qui ne figurent pas dans cette liste et les suivantes et sont au romain actuel datent au plus tôt du XIe siècle.

(1) Additions principales : VIIIe s. *Elegit te* (mélodie de *Redemptionem*, liste précédente ; n'est plus en usage) ; IXe s., *Memento Domine ;* fin Xe, *Justus germinabit* ; XIe, *Posuisti.*

(2) Additions principales : IXe s., *Te martyrum* ; Xe, *Pretiosa*, deux mélodies. Pour les Apôtres : IXe-Xe s., *Coeli enarrant* ; *Nimis honorati sunt*, ℣. *Dinumerabo.*

n'est pas à démontrer : nous avons déjà envisagé certains introïts comme n'étant autre chose que les antiennes de la fin de la procession, alors que le clergé entre à l'église. On a vu saint Grégoire prescrivant la « litanie septiforme », et ses envoyés débarquer en Angleterre au chant de la litanie *Deprecamur*, qui figure justement en notre antiphonaire. Plus tard, Serge Ier prescrit des processions nouvelles, qui donnent lieu à la composition de chants d'un style différent du précédent.

Dans leur ensemble, les antiennes de litanie doivent donc être considérées comme faisant partie du vieux fonds grégorien.

Leur usage était surtout propre aux jours de pénitence, de supplication publique, dans les *féries* des jours de jeûne. Quand la procession approchait de l'église où devait être célébrée la messe, on interrompait le chant des antiennes, pour dire la litanie simple, avec les invocations du peuple en réponse à celles de la *Schola cantorum*, terminées par le *Kyrie eleison*. Quand on était entré dans l'église, au chant de l'introït, on ne disait pas ces jours-là le *Kyrie*, dit précédemment (1).

Un second usage de ces antiennes était fait pour les transports solennels des reliques des saints, et particulièrement celui qui a lieu à la dédicace d'une église.

Il y a donc dans les antiennes litaniales des œuvres d'un caractère de tristesse et de supplication, et d'autres d'un caractère de joyeux triomphe. La plupart ont disparu de la liturgie actuelle, avec les cérémonies qu'elles accompagnaient : aussi n'en donnerons-nous pas ici la liste ; nous mentionnerons seulement celles qui sont encore usitées ou qui ont été rééditées en ces dernières années :

1° Les antiennes de dédicace, toujours en usage au pontifical.
2° *Exsurge Domine*, Rogations et diverses autres processions.
3° *Parce..... quem redemisti* (2).
Clementissime, exaudi (3).
Dimitte, Domine (4).
Deprecamur te (5).
In sanctis (6).
Exaudi nos (7).

Les antiennes de la bénédiction des cendres sont données aussi par divers manuscrits comme litaniales.

(1) Ordos, passim.
(2) A. [illegible] moderne) ; Paris, 1904, page 179 (en notation ancienne).
(3) *Id.*, éd. 1904, page 179.
(4) [illegible]
(5) [illegible]
(6) [illegible]
(7) [illegible]

LA SECONDE PARTIE DE L'ANTIPHONAIRE (RESPONSORIAL).

Il est beaucoup plus malaisé de fixer avec précision l'ordre original de la seconde partie du livre des antiennes et des répons que celui de la première.

Deux causes principales ont en effet contribué à troubler l'ordonnance des manuscrits de chant ancien qui nous sont parvenus.

La première est que ces livres ont été écrits tantôt pour l'ordre séculier, tantôt pour le monastique, qui différaient, et diffèrent encore, dans l'attribution des antiennes et des répons aux diverses parties de l'office. Des livres monastiques ont pu être transcrits d'après des livres séculiers, et *vice versa*, chaque copie étant modifiée d'après l'ordre liturgique auquel elle devait servir.

Une seconde cause est qu'on n'a pas craint d'augmenter les offices et les chants de cette partie, tandis qu'on touchait à peine à la première.

Aussi une certaine confusion règne-t-elle dans les manuscrits du responsorial; on en aura une idée en étudiant l'office de Noël d'après le dépouillement de plusieurs manuscrits déjà publié par un de nos savants confrères (1).

Ainsi, il est impossible de fixer avec certitude l'origine, le choix et l'ordre des chants des premières vèpres, sauf l'antienne *Dum ortus fuerit* à *Magnificat*. Aux nocturnes et aux laudes, les manuscrits s'accordent sur le choix et l'ordre des invitatoire et antiennes, pour l'office séculier; on peut noter que les répons *Hodie nobis coelorum rex* et *Hodie nobis de coelo* sont le premier et le deuxième; qu'au second nocturne, il y a toujours au moins un répons en l'honneur de la Vierge Marie, généralement *Beata Dei Genitrix;* qu'au troisième on trouve toujours le *Verbum caro;* que l'antienne de *Benedictus* est *Gloria in excelsis*, et que les cinq antiennes des psaumes, à vêpres, sont fixes. C'est tout ce que nous savons avec certitude sur l'ordre des chants, et il en est à peu près ainsi pour tous les principaux offices. Cependant, disons que cette matière a été jusqu'ici peu travaillée, et que l'étude comparée des manuscrits séculiers anciens pourra faire jaillir la lumière, sans oublier cependant que la liturgie monastique a reçu, elle aussi, l'empreinte grégorienne.

Toutefois, ce qui ressort de cette étude est, de prime abord, que *les antiennes et les répons de l'office*, dans l'antiphonaire grégorien, à part quelques exceptions, *n'ont pas de place déterminée* (2). Les églises ont choisi ce qui leur convenait le mieux.

(1) Dr Wagner : *Ursprung und Entwicklung des Liturg. ges.*, Fribourg en Suisse, 1901, p. 177 et s.; ou édition française : *Origine et développement du chant liturgique*, trad. J. Bour, Tournai, 1904, p. 174 et s.

(2) Seuls les psaumes, les antiennes qui en sont tirées et les antiennes à *Magnificat* et *Benedictus* ont une place fixe.

Ainsi, encore à la fin du xe siècle, l'antiphonaire monastique écrit à Saint-Gall par le bienheureux Hartker contient des séries de ce genre : pages 34 et suivantes, pour la semaine la plus proche de Noël, sous le titre *respons.*, douze répons sans désignation spéciale, et pages 40 et 41, pour la même semaine, douze antiennes O (1) à vêpres, sans autre indication ; ainsi encore, quelques pages plus loin, le troisième nocturne de Noël est suivi de dix répons ; un siècle et demi plus tôt, l'antiphonaire de Charles le Chauve met au même endroit dix-sept répons. D'ailleurs, les uns et les autres des manuscrits mettent souvent un certain nombre d'antiennes à *Magnificat* et à *Benedictus*, jusqu'à douze et plus. Mais, à part quelques exceptions, tous ces répons et antiennes, bien que dans un ordre différent (2), se retrouvent dans la plupart des manuscrits, ce qui témoigne de leur origine grégorienne, quoique d'arrangements postérieurs quant à leur ordre dans l'exécution.

Cette diversité dans l'arrangement des chants de l'office faisait déjà le désespoir des érudits du IXe siècle ! On pourra lire dans l'ouvrage d'Amalaire déjà cité (3) de très intéressants renseignements sur ce sujet. Mais le travail de cet auteur et les indications données par d'autres nous signalent un certain nombre de pièces et d'offices ne remontant pas à saint Grégoire, et cela est fort précieux, puisque par là nous savons que ces auteurs avaient des moyens de renseignements qui nous font maintenant défaut.

Nous savons donc ainsi que ne sont pas grégoriens :

1° Les offices des fêtes pourvues de chants propres, ajoutés depuis saint Grégoire (voir les notes sur l'antiphonaire des messes), savoir : la Dédicace ; la Purification, la Nativité, l'Assomption, la sainte Croix, du temps de Serge Ier ; l'office de la Trinité, d'Alcuin, la Toussaint, un peu plus récente ;

2° Les répons du temps de la Passion qui ne sont pas tirés de l'Évangile ou des Prophètes ;

3° Les antiennes des matines de Pâques et de Pentecôte, celles de *Benedictus* et de *Magnificat* des dimanches ; ces antiennes furent apportées de Rome en France au temps des papes Étienne et Paul (vers l'an 760), mais n'étaient pas incorporées dans la liturgie officielle, et ne figuraient pas dans les exemplaires de l'antiphonaire grégorien envoyés par Adrien à Charlemagne ;

(1) On nomme ainsi les antiennes commençant par *O* : *O Sapientia*, *O Adonai* ; *O Radix Jesse* ; etc. Une antienne du même genre et presque de la même mélodie fut chantée par Bède au moment de sa mort, témoignant déjà de la fixité, au cours du VIIIe siècle, de certains chants de l'antiphonaire-responsal (voir page 90).

(2) Et encore les mêmes répons se chantent-ils avec divers versets.

(3) *De Ordine Antiphonarii* (*Patr. Lat.*, t. CV, c. 1358). Cf. plus haut, p. 229-230.

4° Les séries de répons sur les histoires de l'Ancien Testament, sauf quelques pièces des dimanches avant Pâques (1).

5° Quelques pièces telles que le répons *Aspiciens*, au début de l'Avent, et le répons *Gaude, Maria Virgo*.

On peut ajouter à cette liste :

6° Les offices propres à certaines églises ou à certaines contrées, qui furent composés vers la fin du VIIIe siècle et au IXe, à l'imitation des chants grégoriens, en utilisant parfois des éléments locaux préexistants, comme ceux de saint Denys, de saint Maurice, de saint Martin, etc. ;

7° Les offices, même romains, propres à certaines églises, et qui ne cadrent pas avec les messes du sacramentaire et de l'antiphonaire, tels que ceux de saint Sébastien et de saint Hippolyte ;

8° Enfin, les offices de fêtes très anciennes à Rome, ou introduites par saint Grégoire, mais composés d'extraits des *Acta sanctorum* non lus à cette époque dans les églises papales, comme ceux des saints André, Clément, Cécile, Lucie, Agnès, Agathe, Laurent. Les offices de saint Pierre et de saint Paul sont du même style que les précédents. Cependant, nous avons déjà dit comment ces offices pouvaient être contemporains de saint Grégoire, et pouvaient même l'avoir eu pour auteur, en tant qu'offices monastiques.

On a donné une autre raison pour les reporter aux temps les plus anciens de la fixation de l'office romain : si les règles canoniques ne laissaient pas lire dans la liturgie officielle les actes des saints, rien n'empêchait les musiciens d'y puiser pour le texte de leurs compositions. Cette raison, d'apparence séduisante, ne nous satisfait pas, les répons, par exemple, qui sont tirés des actes, se liant à leur lecture d'une manière très étroite, puisque le rôle liturgique de ce genre de répons est précisément de partager par des chants le long récit desdits actes. Aussi, préférons-nous conclure ou que ces chants sont originaires des églises monastiques romaines, dans lesquelles rien n'empêchait de lire ces actes, ou qu'ils datent du temps où ces actes furent introduits dans la liturgie papale. De façon ou d'autre, lesdits offices dateraient au plus tard du cours du VIIe siècle, ce qui n'empêche plusieurs de leurs parties de pouvoir remonter beaucoup plus haut (2).

Après avoir ainsi écarté tout ce qui, dans les anciens livres, était déjà reconnu, vers l'an 800, comme n'étant pas de l'édition grégorienne, et tout ce qui est susceptible de ne pas y avoir figuré, *nous considérerons comme grégoriens* tous les autres offices, savoir :

(1) Voir page 230.

(2) Ainsi, le verset *Solve, jubente Deo*, à la fête de saint Pierre, se lisait au VIIe siècle dans la bibliothèque de Saint-Pierre de Rome ; mais le répons *Qui regni claves*, du même office, est partiellement emprunté à une inscription de la fin du Ve siècle, dans la même église. Cf. Batiffol, *Hist. du br. romain*, p. 254.

Les offices de l'Avent et du temps de Noël, avec ceux des saints Étienne, Jean et Innocents ; mais une partie seulement des chants de la Purification (1) ;

Les antiennes et répons psalmiques du fonds primitif des dimanches et féries *per annum* et du temps pascal ;

Les offices de la Septuagésime à la Pentecôte, sauf les antiennes et répons plus haut signalés ;

Les antiennes et répons pour les fêtes des saints au temps pascal ;

L'office de saint Jean Baptiste ;

Peut-être une partie des offices de saint Pierre et de saint Paul ;

L'office de saint Michel ;

Les offices des apôtres, confesseurs, martyrs, vierges, en qui nous avons vu, avec d'autres liturgistes, les offices primitifs des saints Pierre et Paul, Jean, et autres célébrés à Rome de longue date, remplacés, vers le VIIe siècle, par les offices nouveaux tirés des Actes. C'est même, croyons-nous, la raison pour laquelle les offices nouveaux répètent constamment les timbres d'antiennes des autres offices (2).

L'office des morts, en tenant compte des réserves exprimées pages 243 et 244.

Une partie des antiennes pour les cantiques *Benedicite*, *Benedictus*, *Magnificat*, tirées de ces cantiques et dont quelques-unes seulement sont restées en usage dans l'office férial.

Les invitatoires ordinaires.

Quant aux hymnes, elles étaient complètement en dehors de l'ordonnance de l'antiphonaire (v. page 95).

Telle nous considérons avoir été l'ordonnance de la seconde partie de l'antiphonaire grégorien ; tels furent les modèles offerts aux compositeurs liturgiques des temps postérieurs, modèles que fréquemment ils copièrent ou imitèrent, souvent égalèrent, parfois dépassèrent, en tirant des efforts des générations précédentes les matériaux de nouveaux développements, de nouveaux styles, témoignant de la vitalité artistique et de la souplesse des formes du vieux chant chrétien, héritier direct de la Grèce et de l'Orient.

(1) Ainsi la série *O admirabile commercium*, que nous disons aussi actuellement au 1er janvier, doit être rapportée au style gréco-latin du temps de Serge Ier.

(2) Ainsi : *Tu es Petrus*, à la fête de saint *Pierre*, est sur le timbre des confesseurs ; la quatrième antienne de saint Jean l'Apôtre sur celle qui lui correspond dans la série *Hic est praeceptum* ; etc.

APPENDICE

I

DE L'ARRANGEMENT DES MOTS, SECT. XI, DE DENYS D'HALICARNASSE.

La section XI de ce traité renferme un important passage, auquel j'ai fait allusion page 32, sur la rythmique et la concordance des paroles et de la musique. En partie cité par quelques auteurs, on a cru bon de reproduire en entier le passage, qui intéresse particulièrement notre sujet, avec une traduction aussi serrée que possible : donner la parole à Denys d'Halicarnasse est la meilleure réponse à faire aux personnes qui tiennent encore à l'opinion que la musique doit se plier, coûte que coûte, à la forme des mots, jusqu'à en suivre les « longues » et les « brèves ». Le rhytmicien antique confirme par avance la théorie exposée plus tard par saint Augustin, par les autres théoriciens de la cantilène ecclésiastique, et mise en pratique par les anciens compositeurs.

« La musique instrumentale ou vocale se mesure au moyen des intervalles, non seulement de quinte (1), mais aussi d'octave, et forme les mélodies, de quintes, de quartes, de tons, de demi-tons, et même, comme le pensent quelques-uns, de quarts de ton ; et *ce sont les paroles qui sont subordonnées aux mélodies et non les mélodies aux paroles ;* parmi beaucoup d'autres exemples, je citerai surtout les mélodies qu'Euripide, dans *Oreste*, met sur les lèvres d'Électre s'adressant au chœur (2) :

Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ' ἀποπρόθι κοίτας.

Or, dans « *Σῖγα, σῖγα, λευκὸν* », la mélodie suit un seul son, quoique chacun de ces trois mots ait des accents aigus et graves ; de même, « *ἀρβύλης* » a la syllabe du milieu et la troisième sur le même ton, bien qu'il soit impossible qu'un mot ait deux accents aigus. Dans « *Τιθεῖτε* »,

(1) L'auteur vient de dire que la voix de l'orateur parcourt jusqu'à l'étendue d'une quinte.
(2) Cette mélodie, que va décrire Denys d'Halicarnasse, est perdue.

la première est proférée plus gravement, et les deux autres qui la suivent, sont plus aiguës et sur un même ton. Le circonflexe de « κτυπεῖτε » passe inaperçu, car les deux syllabes sont chantées sur la même note. Enfin, « Ἀποπρόβατε » ne prend point la note d'accent aigu de la syllabe médiane, mais le ton qui conviendrait à la troisième remonte sur la quatrième.

« La même chose a lieu pour les durées. Le discours, en effet, ne viole les temps ni d'un nom, ni d'une parole quelconque, et ne les change pas, mais garde aux syllabes brèves ou longues leur nature. Mais *la diction rythmique et la musique les transforment*, soit en les allongeant, soit en les abrégeant, de manière à intervertir souvent leurs qualités : car *ce ne sont point les durées que l'on règle sur les syllabes, mais les syllabes sur les durées.* »

Ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη, καὶ τὸ διὰ πέντε μελῳδεῖ, καὶ τὸ διὰ τεσσάρων, καὶ τὸ διὰ τόνου, καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὡς δέ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς· τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ, καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον, καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκε τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστῃ πρὸς τὸν χορόν·

Σῖγα, σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τίθετε, μὴ κτυπεῖτε
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ' ἀποπρόθι κοίτας.

Ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ « Σῖγα, σῖγα, λευκὸν » ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳδεῖται· καίτοι τῶν τριῶν λέξεων ἑκάστη βαρείας τε τάσεις ἔχει καὶ ὀξείας· καὶ τὸ « ἀρβύλης » ἐπὶ μέσῃ συλλαβῇ τὴν τρίτην ὁμότονον ἔχει, ἀμηχάνου ὄντος ἓν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας. Καὶ τοῦ « Τίθετε » βαρυτέρα μὲν ἡ πρώτη γίνεται, δύο δὲ μετ' αὐτὴν ὀξύτονοί τε καὶ ὁμόφωνοι. Τοῦ « κτυπεῖτε » ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾷ γὰρ αἱ δύο συλλαβαὶ λέγονται τάσει. Καὶ τὸ « Ἀποπρόβατε » οὐ λαμβάνει τὴν τῆς μέσης συλλαβῆς προσῳδίαν ὀξεῖαν, ἀλλ' ἐπὶ τὴν τετάρτην συλλαβὴν καταβέβηκεν ἡ τάσις τῆς τρίτης. Τὸ δ' αὐτὸ γίνεται καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς. Ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτε ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους, οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβάς, τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. Ἡ δὲ ῥυθμικὴ λέξις καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

Denys d'Halicarnasse, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, ed. Schaefer, Lipsiae, et Londini, 1808, p. 130-134.

II

LETTRE DE SAINT GRÉGOIRE LE GRAND A L'ÉVÊQUE JEAN DE SYRACUSE.

On donne ici en entier cette lettre célèbre, dont il n'a été fait qu'un extrait page 102.

« Veniens quidam de Sicilia mihi dixit, quod aliqui amici eius, vel Graeci vel Latini, nescio, quasi sub zelo sanctae Romanae Ecclesiae de meis dispositionibus murmurarent, dicentes : Quoniam Ecclesiam Constantinopolitanam disponit comprimere, qui eius consuetudines per omnia sequitur. Qui cum dicerem : Quas consuetudines sequimur ? respondit : Quia *alleluia* dici ad missas extra Pentecostes tempora fecistis ; quia subdiaconos spoliatos procedere ; quia *Kyrie eleison* dici ; quia Orationem Dominicam mox post canonem dici statuistis.

Cui ego respondi : Quia in nullo eorum aliam Ecclesiam secuti sumus. Nam ut *alleluia* hic diceretur, de Hierosolymorum Ecclesia, ex beati Hieronymi traditione, tempore beatae memoriae Damasi Papae, traditur tractum ; et ideo magis in hac Sede illam consuetudinem amputavimus, quae a Graecis fuerat tradita. Subdiaconos autem ut spoliatos procedere facerem, antiqua consuetudo Ecclesiae fuit ; sed quia placuit cuidam nostro Pontifici, nescio cui, qui eos vestitos procedere praecepit. Nam vestrae Ecclesiae numquid traditionem a Graecis acceperunt ? Unde habent ergo hodie, ut subdiaconi lineis in tunicis procedant, nisi quia hoc a matre sua Romana Ecclesia perceperunt ? *Kyrie eleison* autem nos neque diximus neque dicimus, sicut a Graecis dicitur : quia in Graecis simul omnes dicunt ; apud nos autem a clericis dicitur, et a populo respondetur ; et totidem vicibus etiam *Christe eleison* dicitur, quod apud Graecos nullo modo dicitur. In quotidianis autem missis alia quae dici solent tacemus, tantummodo *Kyrie eleison* et *Christe eleison* dicimus, ut in his deprecationis uocibus paulo diutius occupemur. Orationem uero Dominicam idcirco mox post precem dicimus, quia mos apostolorum fuit ut ad ipsam solummodo orationem oblationis hostiam consecrarent (1) : et ualde mihi inconueniens uisum est, ut precem quam scholasticus composuerat, super oblationem diceremus, et ipsam traditionem quam Redemptor noster composuit, super eius corpus et sanguinem taceremus. Sed et Dominica Oratio apud Graecos ab omni populo dicitur (2), apud nos uero a solo sacerdote.

(1) Nous ne savons d'où saint Grégoire, évidemment mal informé sur ce point, a tiré cette affirmation. Remarquez le sens donné par lui au mot *consecrare*, qu'il entend, comme les autres Pères, de l'ensemble des opérations mystiques qui reproduisent l'acte du Christ, de l'oblation à la fraction : *accepit, benedixit, fregit*.

(2) Malgre la rubrique, qui porte toujours ὁ λαὸς, il y a longtemps qu'un acolyte seul dit le *Pater*, à la messe grecque.

In quo ergo Graecorum consuetudines secuti sumus, qui aut ueteres nostras reparauimus, aut nouas et utiles constituimus, in quibus tamen alios comprobamur imitari ? Ergo Vestra Charitas, cum occasio dederit, ut ad Catanensem ciuitatem pergat, vel in Syracusana Ecclesia, eos quos credit aut intelligit, quia hac de re murmurare potuerunt, facta collatione doceat, et quasi alia ex occasione eos instruere non desistat. Nam de Constantinopolitana Ecclesia quod dicunt, quis eam dubitet Sedi Apostolicae esse subiectam ? Quod et piissimus Domnus Imperator, et frater eiusdem ciuitatis episcopus assidue profitentur. Tamen si quid boni uel ipsa uel altera Ecclesia habet, ego et minores meos quos ab illicitis prohibes, in bono imitari paratus sum. Stultus est enim qui in eo se primum existimat, ut bona quae viderit, discere contemnat.

III

EXTRAIT DU DÉCRET DE SAINT GRÉGOIRE LE GRAND SUR LES CHANTRES DIACRES ET SUR LES CUBICULAIRES.

Ce décret a déjà été cité à plusieurs reprises. Voici en entier les paragraphes utiles à notre sujet (Mansi, *Concil.*, X, 434) :

I. In sancta hac Romana Ecclesia, cui diuina dispensatio praeesse me uoluit, dudum consuetudo ualde reprehensibilis exorta est, ut quidam ad sacri altaris ministerium cantores eligantur, et in diaconatus ordine constituti modulationi uocis inseruiant, quos ad praedicationis officium et eleemosynarum studium vocare congruebat. Unde fit plerumque ut ad sacrum ministerium dum blanda uox quaeritur, quaeri congrua uita negligatur. Et cantor minister Deum moribus stimulet, cum populum uocibus delectat. Qua de re, praesenti decreto constituo, ut in Sede hac, sacri altaris ministri cantare non debeant, solumque euangelicae lectionis officium inter missarum solemnia exsoluant : psalmos uero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos, uel si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi.

II. Verecundus mos torpore indiscretionis inoleuit, ut huius Sedis pontificibus ad secreta cubiculi seruitia laici pueri ac saeculares obsequantur : et cum pastoris uita esse discipulis semper debeat in exemplo, plerumque clerici qualis in secreto sit uita sui pontificis nesciunt, quam ut dictum est, saeculares pueri sciunt. De qua re praesenti constituo, ut quidam ex clericis, uel etiam ex monachis, electi ministerio cubiculi pontificalis obsequantur, ut is qui in loco regiminis est, habeat testes tales, qui ueram eius in secreto conuersationem uideant, qui ex uisione sedula exemplum profectus sumant.

IV

LE CHANT DES DIACRES AU RIT AMBROSIEN.

On a mentionné à plusieurs reprises, dans le cours de cet ouvrage, le rôle musical que la liturgie milanaise a continué de dévoluer aux diacres, rôle que ceux-ci avaient eu aussi autrefois à Rome, jusqu'à saint Grégoire le Grand, ce pape ayant été un des derniers archidiacres qui aient rempli ces fonctions.

Voici divers extraits de l'Ordo ambrosien sur ces attributions (Magistretti, *Beroldus* : voir plus haut, p. 99, note 1) :

In ferialibus autem diebus, in quibus festum non est, septimanarius diaconus semper canit ℟. in baptisterio, et imponit antiphonam cum quatuor uersibus. P. 45.

In solemnibus diebus, si responsorium habetur, notarius canit, excepto *Domine ne obliuiscaris* bis, et *Ne derelinquas nos*, et *Si ambulauero*, quod canunt diaconi, jussu archidiaconi. In ferialibus uero diebus, diaconus ebdomadarius semper canit ℟. in baptisterium. P. 56.

In his tribus festis, minor diaconus legit epistolam, secundus canit *Alleluia*... Et quando diaconus canit *Alleluia*, clauicularius ebdomadarius porrigit ei tabulas eburneas ad exitum chori. P. 62-63.

Clauicularius ebdomadarius canit ℟. in choro, excepto quando canitur *Orauit Iacob*, quod canit subdiaconus, et in IV feria de authentica, in qua canit primicerius subdiaconorum, et in V et in VI feria, in qua archidiaconus canit. P. 88.

Tunc maior diaconus uadit ad cornu altaris, et cantat ℟. ibi ad cornu altaris, sicut in alia, primicerio lectorum indicante sibi, et cantante si opus ei fuerit. Alter uero diaconus subsequitur ad illud ℟., tertius ad tertium simili modo. P. 89.

Postea canat archidiaconus indutus pluuiali ℟. *Omnes uos scandalum*. P. 203.

℟. archidiaconile : *Animae impiorum*... Hac finita, sequitur ℟. diaconile : *Eram quasi agnus innocens*. P. 108.

Voici, d'autre part, quelques mentions de chants diaconaux et archidiaconaux données par l'antiphonaire ambrosien (partie d'hiver, publiée dans la *Paléographie musicale*, tome VI) :

Répons subdiaconal au chœur : *Non auferetur*, p. 225.
— — *Ecce apparebit*, p. 29.
— — *Portam hanc*, p. 32.

Répons archidiaconal : *Praesepe*, p. 48.
Répons diaconal au coin de l'autel : *Ex utero*, p. 58.
Répons subdiaconal au chœur: *Hodie nobis*, p. 63.
Répons archidiaconal : *Interrogabat*, p. 98.
Répons diaconal au coin de l'autel : *Deus Dominus*, p. 108 ; etc.
Toutes ces pièces sont en chant vocalisé.

V

ORDO DE L'APRÈS-MIDI DE PAQUES DANS L'ANCIENNE LITURGIE ROMAINE.

Cette fonction est extrêmement remarquable, tant par son ordre liturgique tout à fait particulier, que par les renseignements fort intéressants et les traits de mœurs vraiment curieux que donne son *Ordo* sur le rôle des chanteurs dans cet office, d'abord spécial aux nouveaux baptisés (1).

Je reproduirai ici cet Ordo en entier, d'après divers textes excellents, avec une traduction faite sur l'ensemble des variantes. En dehors des éditions primitives, qui ne sont guère à la portée des chercheurs, et sont parfois incorrectes, trois textes de cet Ordo, du VIIIe et du IXe siècle, ont été publiés.

Le premier l'a été par Mabillon, dans le tome II de son *Musaeum italicum*, pages 36 et suivantes, sous le n° 12 de l'*appendix* au premier *Ordo* romain (v. plus haut page 98) ; il a été établi spécialement d'après le ms. parisien Colbert 416 (maintenant Bibliothèque nationale, latin, 2339) et le ms. Vatican, Palatin 487.

Le second texte est celui du fameux antiphonaire de Compiègne (v. page 248), publié par les bénédictins de Saint-Maur dans leur édition de ce ms. ; il est presque semblable au précédent, à part deux exceptions : 1° les verbes, dans les rubriques, sont presque toujours au subjonctif, comme souvent dans les rubriques grecques ; 2° il a, le vendredi, le samedi, et le dimanche de l'octave, ce que les autres donnent les jeudi, vendredi et samedi, et ne marque rien de particulier au jeudi. C'est là certainement le service primitif, et il remonte au temps où l'on ne célébrait pas d'office solennel le jeudi, c'est-à-dire à une très haute époque, puisque les derniers (?) jeudis vacants furent dotés de messes par Grégoire II, au commencement du VIIIe siècle. On pourrait tout d'abord conclure à une erreur de scribe : il n'en est rien : l'*Ordo* du dimanche pascal porte en toutes lettres que ce service est célébré jusqu'au dimanche *in albis* ; les mss. dont l'*Ordo* se termine au samedi anticipent donc d'un jour la clôture de cette célébration. De plus, le vendredi, c'était station à Sainte-Croix-en-Jérusalem (2), comme on le voit par les anciens sacramentaires : or, l'avant-veille de sa clôture, la fonction pascale n'a en effet que des rits et des chants consacrés à la Croix et à Jérusalem, rits et chants qui ne conviennent donc qu'au vendredi, c'est-à-dire conformément au texte de l'antiphonaire de Compiègne.

Le troisième texte, pour le jour de Pâques seulement, a été publié par Mgr Duchesne, dans ses *Origines du culte chrétien*, appendice de la 2e édition, d'après l'*ordo* contenu dans le ms. latin 974 de la Bibliothèque nationale de Paris, f° 116, provenant de l'abbaye de Saint-Amand, celle où vivait Hucbald. (Au Vendredi saint, cet *ordo*, f° 114, ne connaît pas encore le trait *Eripe me*, cf. plus haut, page 266.)

(1) Cf. Dom de Puniet, article *Aubes baptismales*, dans *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, col. 3132 et suiv.

(2) Cf. la Station grégorienne du IVe dimanche de Carême, p. 264.

On pourra cf. avec les versets extraits du ms. Vatican, latin 5319, donnés par Dom Gaïsser, *Rassegna gregoriana*, 1re année, col. 124 et suiv.

Je publie l'*Ordo* des vêpres pascales d'après ces trois textes, avec leurs variantes ainsi indiquées : [M] l'édition de Mabillon ; [C] le texte de Compiègne; [D] celui publié par Mgr Duchesne. J'ai revu les textes sur les mss. mêmes ; j'ajoute, quand c'est nécessaire, les sigles ℟. pour les répons, et *ant.* pour les antiennes, et des extraits de divers ordos plus récents : les variantes purement fautives, comme *in dominica albas*, ou *cum melodias*, sont omises.

(*Voir page suivante.*)

TRADUCTION ET NOTES

I. Pour les vêpres du jour de Pâques, à l'heure convenable (trois heures), la scola se réunit dans la grande église, avec les évêques, les prêtres et les diacres ; et, à l'endroit du crucifix (1), commence *Kyrie eleison*, tandis que tous s'avancent jusqu'à l'autel. Tandis que les diacres montent au *podium* (2), les évêques et les prêtres se mettent à leurs places, au *presbyterium*, et la scola se tient devant l'autel. Le *Kyrie* fini, l'archidiacre fait signe au premier de la scola; celui-ci s'étant incliné devant lui, commence l'antienne *Alleluia* avec le psaume *Dixit Dominus*. Le psaume terminé, l'archidiacre fait de même signe au second, ou à celui de la scola qu'il veut ; il en agit ainsi avec tous ceux qui doivent commencer un chant. Le second dit donc l'antienne *Alleluia* avec le psaume CX, *Confitebor*. Le premier de la scola commence ensuite, avec les paraphonistes enfants, le répons d'*Alleluia*, et les paraphonistes répondent (3) : le sous-diacre commence avec les enfants le verset *Dominus regnauit*, auquel les paraphonistes répondent *Alleluia* ; puis il annonce aux enfants les paroles du second verset : *Parata sedes tua* ; nouvelle réponse de l'*Alleluia* par les paraphonistes ; ensuite troisième verset : *Eleuauerunt flumina Domine*. Après ces versets, le premier de la scola salue l'archidiacre, et sur le signe de celui-ci, reprend l'*Alleluia* avec les vocalises des enfants, auxquels répondent encore les paraphonistes. Après cela, le troisième de la scola commence une antienne *Alleluia* avec le psaume CXI, *Beatus uir*. Suit, avec le même ordre que précédemment, le répons d'*Alleluia*, *Pascha nostrum*, avec le verset *Epulemur*. Celui-ci terminé de même façon que plus

(1) Dès la première phrase de cet *Ordo* romain, trois traits qui ne sont pas romains ! 1° *In ecclesia maiore*, « dans la *plus* grande église », expression qui nous reporte dans les pays de langue grecque, où l'expression μεγάλη ἐκκλησία, « grande église », désigne la cathédrale ; mais *ecclesia* MAIOR ne se trouve que dans les récits qui regardent Jérusalem, comme la *Peregrinatio*, et désigne alors la basilique Constantinienne. 2° *Quae est catholica*, expression également grecque, pour désigner la grande église. 3° Le *locum crucifixi* est aussi d'importation byzantine ; c'est l'endroit où est placée la « *trabs doxalis* », ou « poutre triomphale », à l'entrée du *presbyterium*, pour supporter le crucifix, qui n'apparait guère qu'au VII[e] siècle au plus tôt, en Occident.

(2) Le *podium* ou *tribunal*, l'endroit surélevé où l'on place l'autel, et, autour, les sièges des prêtres et des évêques, dont l'enceinte forme le *presbyterium*.

(3) Tout ce passage est très précieux, on le voit, pour la manière d'exécuter les versets alléluiatiques. Le texte D, au lieu de *paraphonistis infantibus*, porte : *paraphonistis instantibus*.

TEXTE

I. { M. Ad uesperos diei Paschae sancti, conueniente / C. Incipit ordo ad uesperas. Conueniente / D. In primis, dominica sancta, hora nona, conuenit } scola [M. C. temperius] cum episcopis, [D. presbyteris] et diaconibus, in ecclesia maiore, [D. quae est catholica ; et] a loco crucifixi (1), incipiunt *Kyrie eleison*, et ueniunt usque ad altare. [C. Et] Ascendentibus diaconibus in pogium (2), episcopi et presbyteri statuuntur [M. C. in] locis suis, [D. in presbyterio], et scola ante altare [D. stet]. Finito [C. uero] *Kyrie eleison*, annuit archidiaconus primo scolae ; et ille, inclinans se [M. D. illi], incipit [ant.] *Alleluia* cum psalmo *Dixit Dominus*.
{ M. C. Post hunc, annuit / D. Hoc expleto, iterum annuit archidiaconus } secundo, uel [C., alio] cui uoluerit [D. de scola] ; sed et omnibus incipientibus hoc modo praecipit { M. Dicit / C. Dicatur / D. Et dicit } iterum [ant.] *Alleluia* cum psalmo [M. D. CX,] [C. *Confitebor tibi*.] Sequitur post hunc primus scolae cum paraphonistis infantibus, [℟.] *Alleluia*, et respondent paraphonistae (3). { Sequitur subdiaconus cum infantibus [D. ℣] *Dominus regnauit*, etc., / [C. Sequantur subdiaconi] } et [M. C. semper] respondent paraphonistae : [D. Alleluia].
{ M. Et annuntiant ℣. II infantibus uerba : / C. Et annuant uerba infantibus : / D. Item ℣. } *Parata sedes tua* ; [D. et sequitur *Alleluia* a paraphonistis ;] [D. M. item] ℣. [M. III] : *Eleuauerunt flumina Domine*, etc. Post hos uersus salutat primus scolae archidiaconum, et, illo annuente, incipit *Alleluia* cum { M. melodiis infantium. / C. melodiis infantibus. (*sic*) / D. melodias, simul cum infantibus. } Qua expleta, respondent paraphonistae { M. semel. / C. primam, et / D. prima *Alle-*

Lent, l'archidiacre commence l'antienne *in Euangelio* (1) : *Scio quod Jesum quaeritis*, ou cette autre : *Jesum quem quaeritis*. Puis le prêtre ajoute l'oraison (2), sans dire *Kyrie eleison*.

II. Ensuite, on descend (3) aux fonts baptismaux en chantant l'antienne *In die resurrectionis meae*. Quand elle est terminée, le premier de la scola commence l'antienne *Alleluia* avec le psaume CXII, *Laudate pueri* ; quand il est fini, on poursuit par le répons d'*Alleluia*, Ὁ Κύριος ἐβασίλευσεν, avec le second verset Καὶ γὰρ ἐστερέωσε, suivant l'ordre plus haut décrit. Puis le second diacre entonne l'antienne *in Euangelio* (4) : *Venite et uidete locum* ; ensuite le prêtre dit l'oraison.

III. Alors, on va à Saint-André (5), à la Croix, en chantant l'antienne *Vidi*

(1) On appelait ainsi les cantiques tirés de l'Evangile, c'est-à-dire le *Magnificat*, à vêpres, le *Benedictus*, à laudes, et le *Nunc dimittis*, au *completorium* ; par extension, on donnait le même nom aux antiennes chantées avec ces cantiques, en souvenir de ce que, primitivement, leur texte était emprunté à celui du cantique. Ici, ce cantique est le *Magnificat*.

(2) Un passage précieux d'Amalaire à ce sujet nous montre que c'était encore l'usage romain, au IX[e] siècle, de dire *Kyrie eleison* avant l'oraison, à tous les offices. Cette fonction pascale en était seule exceptée :

Habemus scriptum in romano ordine ut non dicatur *Kyrie eleison*, siue *Christe eleison*, ad ullum cursum in memoratis diebus. *De off. eccles.*, l. IV, c. XXIII (*P. L.*, CV, 1206). Cf. Id., l. III, c. VI, et l. IV, c. VII (Id., 1114, 1183).

(3) A la place de l'*In die*, l'Ordo de la seconde férie indique l'antienne *Lapidem*. Pour le vendredi (le jeudi dans M.), la rubrique des mss. Compiègne (bien que les éditeurs l'aient omise), Colbert, Vatican, etc., porte ici : *et descendunt cum antiphona ad Crucem, ad cubicellum Rigodem* (voyez plus loin).

(4) Remarquez l'usage populaire de redire le cantique *Magnificat* pendant la procession : en revenant des fonts, on le répète encore une troisième fois.

(5) M et C, et d'excellents mss. répètent deux fois, à peu de chose près, au jour de Pâques seulement, ce troisième paragraphe. Cependant, la première fois, il y a *sanctum Joannem ad uestem*, (Saint-Jean de Latran ?), et la seconde, *sanctum Andream ad crucem*, avec l'indication de l'antienne *Lapidem* ; sans doute pour varier, ils font chanter le psaume CXIV, *Dilexi*, à la duplication, à la place du second *In exitu*. D'où vient ce doublet ? Il n'est point primitif, incontestablement, et cette répétition de versets, de cérémonies, de stations, est sans exemple dans la liturgie. Mais nous avons heureusement une indication sur l'usage romain aux environs de l'an 800 : dans son *de ordine antiphonarii*, qui nous a été déjà si précieux, Amalaire, parlant de cette solennité (ch. 52), dit qu'à Rome *on répète deux fois l'*In exitu *pendant la procession*, « à cause de la multiplicité des autels, là où on fait la station en ce jour ». Très probablement, on devait encenser les autels et les images qu'on rencontrait sur le parcours ; de là le doublet signalé. Un doute toutefois subsiste : se bornait-on, à Rome, à répéter deux fois l'*In exitu* antiphoné, ou bien l'entourait-on de tout ce qu'indiquent nos *ordos* : duplication du *Magnificat*, des alleluias, des antiennes ?

Je penche pour la première hypothèse ; la seconde me semble douteuse, à moins qu'on n'ait fait ces additions au cours du IX[e] siècle, peut-être seulement en recopiant ces rubriques. Dans ce dernier cas, si l'*Ordo* ainsi modifié était rigoureusement suivi, l'ordre, au départ des fonts, aurait alors été : en allant à Saint André, ant. *Lapidem* ; ant. *Alleluia* et ps. *In exitu* ; *alleluia*, ℣. *Venite*, etc. ; *Magnificat* : départ pour Saint-Jean, ant. *Vidi aquam* ; ant. *Alleluia* et ps. *In exitu* ou *Dilexi* ; *alleluia*, ℣. *Venite* pour la seconde fois ; *Magnificat*. Mais cet ordre supposé d'après M et C, au seul jour de Pâques, me paraît douteux. Un seul fait est certain, la duplication de l'*In exitu* à Rome.

M, n° 13, porte, au passage correspondant à la fin du paragraphe précédent : *orationem qualem uolueris pro loco*, « l'oraison que tu voudras pour cet endroit » ; ce qui concorde avec les séries d'oraisons *ad libitum* dans les anciens sacramentaires.

L'avant-dernier jour de l'octave, on ne marque pas, dans les ordos, de station à la Croix ; et le dernier jour, c'est après l'oraison précédente qu'on termine : M., *Et data oratione, finitur*. — C., *Data oratione, et finita, post hanc bibant ecuna* (l. *una* ?) *cum primo scolae ; pergant canentes ad Later(anum) antiphon(am) ante pontifice.* (Les copistes des premiers éditeurs n'ont pas compris ces deux derniers mots, et en ont fait le début d'une antienne Antepono !)

finitur.
luia, et finitur. } Post hanc incipit { M. C. tertius [ant.] *Alleluia* cum / D. [ant.] *Alleluia* tertius de scola in }
psalmo [M. D. CXI] [C. *Beatus uir*]. [D. Post] hunc sequitur [R/.] *Alleluia* [D. or-
dine quo supra] : *Pascha nostrum* ; V/. *Epulemur.* { M. Hoc expleto ordine / C. Hac expleta oratione (*sic*) / D. Hanc expletam ordinem }
quo supra, incipit archidiaconus [M. D. in Euangelio (1)] ant. *Scio quod*
Jesum quaeritis, [M. uel] [M. C. *Jesum quem quaeritis*,] { M. Post haec / C. Post hoc / D. Ipsa expleta }
dicit sacerdos orationem (2).
[C. det]

II. { M. Et descendunt / C. Et descendant / D. Dein descendit } (3) ad fontes { M. C. cum antiphona / D. psallendo antiphonam }
In die resurrectionis meae. Quam ut finierint, { M. C. dicit primus sco-lae / D. inchoatur } [ant.] *Alleluia*, { M. C. cum psalmo CXII : [C. *Laudate pueri*] / D. psallitur psalmus CXII ; ipso expleto, }
sequitur [R/.] *Alleluia*, [C. in graeco] Ὁ Κύριος *ἐβασίλευσεν* [D. et sequitur
Alleluia a cantoribus]. Item V/. Καὶ *γὰρ ἐστερέωσε*, { M. C. finito (?), / D. et finitur }
ordine quo supra. { M. D. Post hanc / C. Postea } sequitur diaconus secundus in
Euangelio (4) antiphonam *Venite et uidete locum* ; deinde { M. dicit / C. dicat / D. sequitur } { sacerdos orationem. / sacerdos orationem. / oratio a presbytero. }

III. Et tunc uadunt ad sanctum Andream (5), ad crucem, canentes
ant. *Vidi aquam.* Post hanc { M., C., dicant / D., dicitur } [ant.] *Alleluia* cum
psalmo [M. D. CXIII] [C. *In exitu*] ; quo finito, { M. C. scola / D. primus scolae } incipit
[R/.] *Alleluia*, *Venite exsultemus Domino* ; V/. *Praeoccupemus*,
[M. C. V/. *Hodie si uocem eius*]. Post hanc, { M. C. dicitur ant. / D. dicit diaconus in

aquam. On dit ensuite l'antienne *Alleluia* avec le psaume CXIII, *In exitu*; celui-ci fini, le premier de la scola commence le répons d'*Alleluia*, *Venite, exsultemus Domino*, avec ses versets *Praeoccupemus* et *Hodie si vocem eius*. Le diacre dit ensuite l'antienne *in Euangelio : Cito euntes* ; suit l'oraison dite par le prêtre, toujours sans *Kyrie eleison* (1).

IV. Enfin les dignitaires de l'église sont invités à goûter par le notaire vidame (?) : ils boivent trois coupes : l'une de *greco*, l'autre de *pactisi*, la troisième de *procoma* (*procumma*, ou *procamu*) (2). Quand tous ont bu, les prêtres, ainsi que les diacres, les sous-diacres, et les acolytes, retournent dans leurs églises titulaires, pour les vêpres, et boivent là du vin que leur donne le prêtre [titulaire, le « curé », disons-nous maintenant]. On suit cet ordre jusqu'au dimanche suivant (3), [sauf les exceptions marquées.]

IV [1]. Les « triples vêpres » étant célébrées à la basilique du Sauveur (6), aux fonts, et à la sainte Croix, le seigneur pontife revient au portique qui a été préparé (celui de saint Venant) : il s'assied sur le fauteuil qu'on y a placé : les autres ordres l'entourent, évêques, cardinaux, etc., tous, tant clercs que laïques, assis à terre sur des tapis. Le maître d'hôtel, avec ses jeunes gens, a dû préparer en ordre devant le seigneur pontife du vin clairet, pour lui et tous les assistants : il est offert par l'archidiacre et les échansons.

Pendant ce temps, le primicier et les chantres (7) se lèvent, et chantent

(1) Remarquez ce passage, qui confirme l'exclusion du *Kyrie* dans cette fonction, avant l'oraison, et, par conséquent, son emploi dans les offices du reste de l'année.

(2) Ces termes sont absolument inconnus ; pour *pactisi*, Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, propose la lecture *pachysi*, qu'il forge du grec παχύς, et qui pourrait être interprété par « vino spissiori, crassiori ». Dans le même ordre d'idées, on pourrait aussi bien proposer d'autres lectures, sans plus de raison ; il est infiniment plus probable que *Pactisi* et *Procoma* (?) sont des noms de lieux. *Greco* peut signifier « vin de Greco » ou bien « vin grec ». On voit, par les ordos du XIIe siècle, que l'usage de ces crus était alors tombé en désuétude.

(3) *In albis*. Cette constatation du dimanche ainsi nommé, dans les documents d'origine romaine, permet de compléter sur un point l'étude de Dom de Puniet, col. 3136-3137, plus haut citée.

(4) *Liber pollicitus* de Benoît, chanoine de Saint-Pierre (Mabillon, éd. cit., p. 142, nº 49 ; *Patr. Lat*, id., c. 1045). Cet ordo et le suivant sont du XIIe siècle.

(5) *Ordo* de Cenci de Sabellis (mêmes éditions, p. 187 ; ou col. 1079).

(6) Autre nom de Saint-Jean de Latran.

(7) Déjà, les chanteurs ont joué un rôle au repas où le Pape mange l'agneau pascal :

A, nº 48. Cantores autem ex praecepto domini pontificis cantant sequentiam, quae sit conueniens Paschae, modulatis organis, eaque finita eunt, et osculantur pedes pontificis, qui dat eis coppam plenam potione ; qui bibunt, et accipiunt a sacellario unum byzantinum. — Les chanteurs, sur l'ordre du pontife, chantent une séquence convenable au jour de Pâques, en la modulant en *organum*, et, quand ils ont fini, ils vont baiser les pieds du pontife, qui leur donne une coupe remplie de boisson ; ils boivent, et reçoivent ensuite du *sacellarius* un « byzantin » (sorte de monnaie).

B dit simplement, nº 35 : Finito autem conuiuio, cantores prosam cantant, quae sit conueniens Paschae, de mandato pontificis. — Le repas fini, les chantres chantent, sur l'ordre du pontife, une prose convenable au jour de Pâques.

Euangelio ant. | *Cito euntes*, deinde | M. oratio semper absque / D. sequitur oratio a pre- / C. oret semper sine *Kyrie*

Kyrie eleison. | (1).
sbytero.
eleison.

IV. Deinde descendunt primates ecclesiae ad accubita, inuitante notario { M. uicedomino, / C. D. uicedomini, } et bibunt ter : de graeco { M. semel, / C. uino, / D. una, } de pactisi { M. semel, / D. una, } [C. et I] de { M. procoma / C. procamu / D. procumma } { M. semel } (2). Postquam biberint omnes presbyteri, et [M. C. omnes diaconi, seu subdiaconi, uel omnes] acolythi, per singulos titulos redeunt ad faciendos uesperos, [C. faciendum] et [D. ibi] bibunt { M. C. de dato presbyteri. / D. de dato presbytero (!) / *ms. Colb.* deinde data a presbytero. } Haec ratio per totam hebdomadam seruabitur usque in Dominica in Albis (3).

IV[1] { A. (4) Finitis tribus uesperis, in basilica Saluatoris (6), et ad Fontes. / B. (5) Celebratis tribus uesperis, in basilica Saluatoris, et ad Fontes

A. et ad sanctam Crucem, redit dominus pontifex in praeparatum
B. atque ad sanctam Crucem, reuertitur ad porticum sancti Venan-

A. porticum ; posito ibi faldistorio, sedet ipse, et alii ordi-
B. tii ; ibique sedet cum episcopis, cardinalibus caeterisque ordini-

A. nes circa eum.
B. bus, et aliis tam laïcis quam clericis, in terra super tapeta resi-

A. Architriclinus autem cum aliis iuuenibus ordinate praeparat ante
B. dentibus. Deinde propinatur sibi claretum uinum, et omnibus

A. dominum pontificem potionem, et uinum bibit ipse, et omnes alii
B. circumstantibus, ab archidiacono et aliis pincernis.

A. bibunt. Interim cantores (7) surgunt, et cantant hanc
B. (n° 36) Interim uero primicerius cum cantoribus surgit et canit

cette séquence ou prose grecque : *Πάσχα ἱερὸν ἡμῖν σήμερον* (1). Quand ils l'ont terminée, ils vont baiser les pieds du pontife, qui leur donne une coupe de vin. Ainsi tous s'en retournent joyeux.

La seconde férie, on célèbre de même les trois vêpres, et, après avoir bu le clairet et le reste comme hier, tous s'en retournent chez eux.

Le maître échanson a dû préparer, le jour et le lundi de Pâques, après la partie de l'office célébrée à Saint-Jean, aux Fonts, un baril plein de vin, et une bonne aiguière pleine de clairet, pour offrir au seigneur pape et à tous les assistants.

[Le dernier jour, comme on l'a vu dans une note précédente, on reconduit le pontife au palais de Latran en chantant une antienne.]

(1) Cette prose ou séquence, comme la nomment nos chanoines du XIIe siècle, ou mieux, ce *tropaire*, pour lui donner son titre grec, est une pièce très ancienne et fort connue de la liturgie grecque. Pour la chanter devant le pape, on en modifiait les dernières paroles, par l'invocation : Καὶ νῦν, Χριστέ, Πάπαν φύλαξον· Et maintenant, Christ, garde le Pape. Cf. Pitra, *Hymnographie de l'Église grecque*, Rome, 1871. L'Ordo de Cenci donne en entier le texte du tropaire.

La même fonction, on le voit par les textes précédents, était répétée primitivement pendant toute la semaine pascale, jusqu'au dimanche *In albis*, où on closait la solennité après la première station.

Elle n'empêchait pas le clergé de chaque église de célébrer ensuite les vêpres ordinaires en son particulier (§ IV) ; ces vêpres *per titulos* ou *per titulum* (et non pas *per circulum*, comme l'ont lu les éditeurs du ms. de Compiègne), se composaient des psaumes ordinaires du dimanche, sous la seule antienne *Alleluia*, de l'*Haec dies*, remplaçant les lecture, répons, verset et petit répons, du cantique *Magnificat* avec ses antiennes, et de l'oraison sans *Kyrie eleison*. (Ordo I, n° 47 ; appendice, n° 15 ; Amalaire, *loc. cit.*)

Petit à petit, ces solennités tombèrent en désuétude. Déjà l'ordo M, le plus répandu au IXe siècle, en avance la clôture au samedi, encore que C maintienne l'ancien usage. A la même époque, Rome ne l'observe qu'imparfaitement. Plus tard, au XIIe siècle, on n'en fait plus mention que le dimanche et le lundi de Pâques. Depuis le XVIe siècle, il a totalement disparu de la liturgie romaine pure, qui ne connaît que les vêpres simples décrites ci-dessus ; cependant, la plupart de nos églises de France les ont en tout ou en partie conservées. Ces rits particuliers, pour lesquels il n'existe pas malheureusement une règle d'ensemble, représentent tous des combinaisons diverses des vêpres pascales ordinaires avec la grande fonction : vêpres spéciales avec répons ornés, procession avec stations au baptistère et à la croix. Mais ces éléments seuls ont été conservés ; la plupart des textes chantés ou récités se sont trouvés modifiés ou entièrement changés. Il serait à souhaiter qu'une entente entre nos évêques réalisât à nouveau l'antique unité de ces belles cérémonies.

A la suite de l'Ordo précédent, les manuscrits nous donnent les rubriques pour chaque jour de la semaine, indiquant les pièces à exécuter. Plusieurs ne variaient jamais :

1° Les psaumes *Dixit*, *Confitebor*, *Beatus vir*, avec des antiennes formées du mot *alleluia* plusieurs fois répété ; le cantique *Magnificat*.

2° En allant aux fonts : l'*In die resurrectionis*, ou le *Lapidem*, le psaume *Laudate pueri* avec antienne comme plus haut, le *Magnificat*.

3° En revenant du baptistère pour aller à la croix : le *Vidi aquam*, le psaume *In exitu* avec antienne comme plus haut, le *Magnificat*.

Très certainement, ce fut là le premier stade dans le développement de cette fonction. Quand l'Ordo est constitué, nous voyons qu'on y avait introduit, le dimanche seul de Pâques, des versets alléluiatiques après le second psaume ; pour

A. sequentiam graecam : *Πασχὰ ἱερὸν ἡμῖν σήμερον* (1), qua sequentia
B. prosam graecam huiusmodi : *Πασχὰ ἱερὸν ἡμῖν σήμερον* (1). Et

A. finita, eunt, et osculantur pedes pontificis, et dat eis coppam
B. his decantatis, omnes ad propria reuertuntur.

A. potionis. Sic omnes laeti recedunt.

B. n° 38 (ordre de la seconde férie : éd. cit., p. 188, in fine; ou col. 1081). Et celebratis tribus uesperis, et propinato clareto et aliis, sicut hesterna die, omnes ad propria reuertuntur. — n° 59, c.xxxv (du *Magister pincerna*; id., p. 202 ; ou col. 1090). Magister pincerna... debet habere... in die Paschae, et die lunae post Pascha, post uesperas ad sanctum Joannem in Fonte, unum barile plenum uino, et unam bonam aquariciam plenum clareti, ut det domino papae et omnibus astantibus.

---

ce jour et tous les jours de l'octave : des versets alléluiatiques avant chaque *Magnificat*, et des antiennes de rechange pour ce cantique.

Les alleluias étaient tantôt en latin, tantôt en grec, suivant une coutume dont nous avons déjà vu plusieurs témoins.

Voici la liste complète des chants de cette fonction, soit qu'ils lui soient particuliers, soit qu'on les ait empruntés à d'autres offices, pour tous les jours de cette semaine, avec l'indication des livres manuscrits ou imprimés où on les trouvera :

I. Antiennes d'*alleluia* pour les psaumes : il y en a un assez grand nombre pour l'office ordinaire des dimanches et le temps pascal, par exemple dans l'antiphonaire monastique de Solesmes (éd. 1891), pages 5, 24, 25, 26, 60 et s.

In die, n'est plus en usage. La notation neumatique figure dans le ms. 339 de Saint-Gall, reproduit par la *Paléographie musicale*, t. I, page 75.

Lapidem (?). On en a le texte, mais je ne connais pas de document qui en donne la mélodie.

Vidi aquam, à l'aspersion de l'eau bénite au temps pascal, dans l'Ordinaire romain. Le chant diffère du chant primitif par la substitution, déjà faite vers le XII[e] siècle, de la note *do* en la note *si*, aux mots *dextro*, *alleluia*, *omnes ad quos*, *dicent*. (Voyez plus haut, pages 137 et 257, note 1) (1).

II. Le dimanche de Pâques : Alleluia, ℣. *Dominus regnauit* ; 2[e] ℣. *Parata* ; 3[e] ℣. *Eleuauerunt*. Le premier verset seul est purement grégorien et est resté en usage : Noël, messe de l'aurore (*Liber Gradualis*, Solesmes, 1895, page 31 ; ou édition Vaticane). Les deux autres ne se rencontrent pas habituellement dans les manuscrits (2).

Alleluia, ℣. *Pascha*, 2[e] ℣. *Epulemur*. Ces versets sont ceux de la messe de Pâques; le premier seul est resté en usage (*Liber Gradualis*, Solesmes, p. 217). J'ai publié le second verset d'après plusieurs mss. des IX[e]-X[e]-XI[e] siècles, *Tribune de Saint-Gervais*, art. cité. Antiennes à *Magnificat*. *Scio quod* (antiph. de Hartker, p. 231); *Jesum quem quaeritis* (id., p. 230; antiphonaire de la bibliothèque capitulaire de Lucques, 601, tome IX de la *Paléographie musicale*, p. 216).

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. Κύριος ἐβασίλευσεν, etc. ; c'est en grec, le même que le *Dominus regnavit* en latin. Toutefois, il avait un chant différent ou au moins

(1) En usage aussi à Milan : j'en ai publié la mélodie, différente de la romaine, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1901, page 272.

(2) J'avais publié un chant du ℣. *Parata*, dans le même article ; je me suis aperçu depuis que c'était d'après un texte sans autorité. Le P. Dom Gaïsser, professeur au collège grec de Rome, m'a depuis annoncé qu'un de ses amis avait retrouvé le *Parata* et l'*Eleuauerunt* dans des mss. de Rome.

différemment orné, suivant le cas d'autres versets grecs chantés autrefois dans la liturgie latine (1). A *Magnificat* : *Venite et videte*. (Hartker, p. 226 ; Lucques, p. 223.)

En allant à la Croix : Alleluia, ℣. *Venite*; 2e ℣. *Praeoccupemus*; 3e ℣. *Hodie*; voir plus haut, pages 80, 266, et plus loin, au samedi. A *Magnificat* : *Cito euntes*. (Hartker, p. 226 ; Lucques, p. 216.)

Au goûter, Πασχὰ ἱερὸν ; j'ai transcrit en notation grégorienne une mélodie byzantine de ce chant, d'après le grec 242 de la Bibliothèque nationale de Paris (XIe siècle) dans la *Tribune*, art. cit. Quoique j'aie dû rectifier depuis plusieurs passages de ma première lecture, le déchiffrement des anciennes notations byzantines étant encore à son début, je puis confirmer l'ensemble de cette transcription ; cf. *Introduction à la Paléographie musicale byzantine*, déjà citée.

III. Le lundi : Alleluia, ℣. *Domine refugium* (*Lib. Grad.*, p. 328), actuellement au XIIIe dimanche après la Pentecôte, 2e ℣. *Priusquam*; à *Magnificat* : *Nonne sic*. (Hartker, 234 ; Lucques, 218.)

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. Ὁ ποιμαίνων τὸν Ἰσραήλ, 2e ℣. Ἄμπελον ἐξ Αἰγύπτου (2) ; à *Magnificat* : *Cognouerunt* (Hartker, p. 234).

En allant à la Croix : Alleluia, ℣. *In exitu*, XXIe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 354); 2e ℣. *Facta est* ; 3e ℣. *Mare uidit* ; ne sont plus en usage. Le chant du verset *In exitu* fut en partie transcrit, vers la fin du Xe siècle, sur des paroles extraites de saint Paul : *Christus resurgens*, etc. En diverses églises, on fit bientôt suivre cette antienne d'une autre : *Dicant nunc Judaei*, dont le texte fut emprunté à la liturgie grecque, par l'intermédiaire de celle de Milan. Puis on fit de ce *Dicant* un verset du *Christus* ; enfin, le tout fut transformé en répons, avec l'insertion d'une nouvelle phrase, *Quod enim*, et de nouveaux versets, remplaçant plus ou moins le *Dicant*. On pourra trouver les neumes et la mélodie de l'antienne *Christus* dans les mss. 384 de la Mazarine, fo 25 ; 17296 de la Nationale, fo 334v; celle du *Dicant* dans ce dernier ; leur juxtaposition assez moderne en forme de répons dans les *Variæ Preces* de Solesmes, 3e édition, page 137. Cf. article de Dom Pothier dans la *Revue du chant grégorien*, 3e année, p. 35. J'ai publié le chant milanais du *Dicant* dans la *Tribune*, art. cité. A *Magnificat* : *Surrexit Dominus uere*. (Hartker, p. 234 ; Lucques, p. 221.)

IV. Le mardi : Alleluia, ℣. *Paratum*, XXe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 351) ; 2e ℣. *Exsurge* ; 3e ℣. *Ut liberentur* ; ne sont plus en usage ; à *Magnificat* : *Stetit Jesus*. (Hartker, p. 235 ; Lucques, p. 219 ; Solesmes, p. 316.)

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. Προσέχετε λάος μου, 2e ℣. Ἀνοίξω ἐν παραβολαῖς ; le premier est le verset grégorien *Attendite popule meus* (*Paléogr. music.*, 339 de Saint-Gall, p. 128 ; Montpellier, p. 13) ; à *Magnificat* : *Videte manus* (Hartker, p. 235 ; Lucques, p. 219 ; Solesmes, p. 316).

En allant à la Croix : Alleluia, ℣. *Confitebor* (*Paléogr. music.*, Saint-Gall, p. 129 ; Montpellier, p. 118); 2e ℣. *Adorabo*, de la messe de la Dédicace (*Lib. Grad.*, p. [70]); 3e ℣. *Super misericordia* ; à *Magnificat* : *Isti sunt sermones* (Hartker, p. 235 ; Lucques, p. 219), ou *Oportebat pati* (Lucques, p. 219).

V. Le mercredi : Alleluia, ℣. *Te decet*, Xe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 319); 2e ℣. *Replebimur* (*Paléogr. music.* ; Saint-Gall, p. 127 ; Montpellier, p. 120). A *Magnificat* : *Mittite in dexteram* (Hartker, p. 236 ; Lucques, p. 219 ; Solesmes, p. 316.

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. *Confitemini*, XIXe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 348) ; 2e ℣. *Cantate ei* ; 3e ℣. *Laudamini* ; ne sont plus en usage. A *Magnificat* : *Dixit discipulus* (Lucques, p. 220).

En allant à la Croix (3) : *Haec dies* ; à *Magnificat* : *Hoc iam tertio* (Hartker, p. 237 ; Lucques, p. 220).

(1) Publiés par Dom Gaisser, *Rassegna gregoriana*, Rome, année [illegible], col. [illegible], *Brani greci nella liturgia latina* ; cf. année 1906, col. 5-12, article de M. l'abbé Villetard.

(2) [illegible] χερουβίμ. Cod. Vatican, lat., 5319. Cf. Dom Gaïsser, art. cit.

(3) [illegible] *Lib. Grad.*, p. 2[illegible]), et non point le verset graduel qui commence par les mêmes mots.

VI. Le vendredi, primitivement ; office reporté ensuite au jeudi (1) : Alleluia, ℣. *Laetatus sum*, IIe dimanche de l'Avent (*Lib. Grad.*, p. 5) ; 2e ℣. *Stantes erant* (*Paléogr. music.*, Saint-Gall, pl. x; Montpellier, p. 106) ; 3e ℣. *Rogate.* A *Magnificat* : *Undecim discipuli* (Hartker, 238 ; Lucques, p. 214 ; Solesmes, 318).

En allant au *cubicellum ad crucem* (voir plus loin), verset *Haec dies* ; à *Magnificat* : *Data est mihi* (Hartker, 238 ; Lucques, p. 222 ; Solesmes, 318).

En allant à la Croix : Alleluia, ℣. *Qui confidunt* ; 2e ℣. *Montes in circuitu* ; 3e ℣. *Ut non.* A *Magnificat* : *Euntes docete* (Hartker, 238) ; autres antiennes : *Dixit Jesus* (Hartker, p. 236 ; Lucques, p. 220 ; Solesmes, 317) ; *Ecce ego uobiscum sum* (Hartker, p. 238 ; Lucques, p. 222).

VII. Le samedi, primitivement ; office reporté plus tard au vendredi : Alleluia ℣. *Cantate Domino* ; 2e ℣. *Notum fecit.* Ce *Cantate* n'est pas celui des alleluias ordinaires de la messe, mais un autre chant extrêmement fleuri, avec des vocalises d'une longueur démesurée (Saint-Gall, 359, éd. Lambillotte, p. 174). A *Magnificat* : *Gauisi sunt* (Hartker, p. 238 ; Lucques, p. 230).

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνθαι, 2e ℣. Ἡμέρα τῇ ἡμέρα. On trouve aussi le premier verset avec les paroles latines *Coeli enarrant* (*Paléogr. music.*, Saint-Gall, p. 132) ; à *Magnificat* : *Accipite Spiritum Sanctum* (Hartker, p. 271 ; Solesmes, 360).

Pas d'autre station, les néophytes devant primitivement rendre à ce moment leurs aubes, au baptistère même (2).

VIII. Le dimanche, primitivement ; office reporté plus tard au samedi : Alleluia, ℣. Δεῦτε, ἀγαλλιασώμεθα, 2e ℣. Προφθάσωμεν, 3e ℣. Ὅτι Θεὸς ; c'est le même que le *Venite exsultemus* chanté en latin le dimanche, mais ici le troisième verset correspond au *Quoniam Deus* du XVe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 334). A *Magnificat* : *Quia uidisti me* (Hartker, p. 240 ; Lucques, p. 230 ; Solesmes. p. 325).

En allant aux fonts : Alleluia, ℣. *Omnes gentes*, VIIe dimanche après la Pentecôte (*Lib. Grad.*, p. 311), 2e ℣. *Quoniam Dominus*, 3e ℣. *Ascendit Dominus.* A *Magnificat*, *Mitte manum* (Hartker, p. 240 ; Lucques, p. 230 ; Solesmes, 324) ; autres antiennes : *Misi digitum* (Hartker, p. 240 ; Solesmes, 336) ; *Haec autem scripta sunt* (Hartker, p. 240 ; Lucques, p. 230).

Pas de station à la Croix. En revenant au Latran, antienne non indiquée dans c, v. p. 290, note 5.

Au cours des âges, ces chants reçurent des additions d'alleluias, antiennes, et répons nouveaux. J'ai signalé plus haut le *Christus resurgens* et le *Dicant nunc.* Dès le xe siècle, une grande faveur s'attacha à l'antienne avec versets *Sedit* (ou *Stetit*) *Angelus* (*Paléogr. music.*, Saint-Gall, p. 75, en neumes ; sur lignes : Paris, Bibl. nat., latin 17296, f° 334), qu'on rencontre dans tous les livres jusque vers les temps modernes. Pour les alleluias, on prit l'habitude de puiser dans les nombreuses séries de pièces de ce genre composées entre le ixe et le xiie siècle (voir p. 266) ; en particulier, les versets *Nonne cor nostrum ; Surrexit Dominus, et occurrit* ; etc. Ce dernier verset est encore conservé (quoique avec une mélodie mutilée) dans le diocèse de Paris, entre le troisième psaume et le *Magnificat* ; son chant est fort beau.

On aura pu remarquer que toutes les antiennes, sauf *Lapidem*, sont empruntées au répertoire ordinaire de l'office, ainsi que les premiers versets des alleluias. Quant aux autres, s'il y en avait dans le graduel grégorien, on les a pris ; sinon, on a purement et simplement composé pour cette solennité tous les versets à propos desquels je n'ai indiqué aucune référence. Ces versets et l'antienne cités plus haut, spéciaux à cette fonction pascale, se trouvent, au moins en partie, dans des manuscrits romains, comme Vatican, lat. 5319, et Saint-Pierre (archives). F. 22.

(1) Remarquer le choix des chants qui visent Jérusalem, spécialement le *Laetatus sum* et le *Qui confidunt* avec leurs versets. Ce dernier chant ne serait-il pas le trait du IVe dimanche de Carême (V. page 264), transformé en *alleluia* ? On a plus tard ajouté les versets alléluiatiques grecs Ἐπὶ σοί, Κύριε, ἤλπισα, et Κλῖνον πρός με (Vatican, 5319.

(2) V. Dom de Puniet, étude citée.

Enfin, une dernière question, d'ordre purement historique et liturgique, se pose au sujet de cette fonction. Bien que formée de chants et prières incontestablement romains, cette « triple vêpre » est-elle d'origine romaine ? Je ne le crois pas ; et déjà j'ai dû faire remarquer que l'Ordo s'ouvre par des traits qui nous amènent en Orient, et vers Jérusalem. Il en est d'autres. On peut voir à la fin du § III, que D donne *oret semper* ; de même C, le vendredi, fait précéder la mention des oraisons, à la station, des deux mots énigmatiques : *In pace orationes*. Or, l'*oret semper* et l'*in pace orationes* se retrouvent dans les rubriques grecques, pour désigner la litanie ou « prière continuelle, δέησις ἐκτενής », qui commence justement par *in pace*, ἐν εἰρήνῃ. Cf. *Revue de l'Orient chrétien*, 1906, page 327, pour des fonctions liturgiques analogues.

Les nombreux répons alléluiatiques intercalés entre les psaumes et cantiques ne sont pas un élément de la liturgie romaine ; plusieurs même de leurs versets constituent des développements de compositions grégoriennes, ou sont spéciaux à cette cérémonie.

On pourrait expliquer ces faits par la solennité toute spéciale du jour de Pâques : il ne me semble pas que cela suffise.

Au contraire, nous trouvons dans d'autres liturgies ces éléments cérémoniels. A Milan, la procession aux fonts avec le chant du *Laudate pueri*, le retour avec l'*In exitu*, la station avec l'antienne *Ad crucem*, l'intercalation de répons, sont des *éléments* ESSENTIELS *de la liturgie ambrosienne*, et, loin d'être réservés à une fête comme Pâques, sont célébrés habituellement dans les offices (vêpres, laudes) de cette liturgie. (Voyez plus haut la mention du chant des répons au baptistère par le diacre, p. 285.) Ce n'est pas à dire, toutefois, que l'ancien ordo romain de l'après-midi soit directement transcrit de la liturgie milanaise : s'il en était ainsi, l'emprunt serait évident, par l'identité de chants et de prières ; mais cela n'est pas.

Milan et Rome ont dû puiser à une SOURCE COMMUNE. Certainement, on le voit par les plus anciens sacramentaires, Rome célébrait de très bonne heure cette fonction, puisque ces livres contiennent les séries *quale uolueris* d'oraisons aux fonts ou à la croix : cela nous reporte au VIe ou peut-être au Ve siècle.

Au delà, si nous cherchons une mention de cérémonie analogue, *c'est à Jérusalem qu'il faut aller.*

Les Saints Lieux étaient alors compris non point dans une basilique unique, comme depuis les croisades, mais dans un ensemble de portiques et d'atriums, avec une basilique, l'*ecclesia maior* ; diverses chapelles, l'une *ad Crucem*, sur le Golgotha (où d'abord il n'y avait, au milieu du IVe siècle, qu'une grande croix) ; une autre au lieu de la Résurrection, ailleurs un baptistère, puis une exèdre, *cubicellum*, où l'on conservait les saintes reliques, dont celle de la Croix (1).

Voilà donc tous les éléments de lieux de la cérémonie pascale, avec, dans l'ordo romain, les mêmes désignations : l'*ecclesia maior*, l'*ad Crucem*, les fonts, le *cubicellum ad Crucem*.

Quant aux éléments cérémoniels, il suffit de se reporter à Etheria (pseudo-Sylvia), vers l'an 380. La voyageuse espagnole nous raconte en effet les processions dont la ville sainte est le théâtre, particulièrement pendant l'octave pascale ; nous y pouvons suivre tous les éléments conservés à Rome : procession des nouveaux baptisés, avec stations à l'Eleona, l'Imbomon, l'Anastasis, au chant des psaumes, et oraison à chaque station, ce qu'on fait pendant les huit jours. Le jour même de l'octave, il y a doubles vêpres, ou, pour parler le langage du temps, on fait deux « lucernaires », l'un au Saint-Sépulcre, le dernier *ad Crucem*, ensuite on reconduit processionnellement l'évêque à la cathédrale de Sion, où les solennités sont terminées, comme à Rome on ramène le pape au Latran. Ces sortes de cérémonies étaient du reste assez

(1) Cf. la relation d'Arculphe, c. [illegible] *P. L.*, t. LXXXVIII, c. [illegible] celle d'Antonin, c. 20, *Ib.*, t. LXXII, [illegible] P. Geyer, *Itinera hierosolymitana* [illegible] dans *Corpus script. eccl. lat.*

habituelles aux quatre grandes fêtes alors célébrées par l'église de Jérusalem ; l'Épiphanie, Pâques surtout, la Pentecôte, et la Dédicace (Invention de la sainte Croix) au 14 septembre.

Enfin, rappelons-nous ce qu'on a déjà remarqué (pages 78 et s.) ; la grande cérémonie romaine de cet après-midi de Pâques contient précisément les alleluias aux thèmes primitifs, dont saint Grégoire le Grand disait :

« C'est de l'église de Jérusalem que saint Jérôme nous a transmis le chant de l'alleluia, au temps du pape saint Damase. »

En résumé, on peut voir dans l'antique ordo du jour de Pâques, suivi autrefois à Rome, comme fonction, ordre, cérémonies et chants, un emprunt direct fait à l'église de Jérusalem entre la fin du IVe siècle et le VIIe, ainsi que tant d'autres, qui regardent précisément les environs de Pâques, telles la procession du dimanche des Rameaux et les cérémonies du Vendredi saint (Cf. Dom Cabrol, *Les origines liturgiques*, Paris, 1906) ; on observera toutefois que les textes publiés nous font connaître cette solennité avec le développement musical qu'elle avait atteint au VIIIe siècle. Cet emprunt pourrait peut-être donner lieu d'expliquer avec netteté les mentions des crus de *Pactisi* et de *Procomma*, ainsi que les expressions énigmatiques de Saint-Jean *ad vestem*, et du *cubicellum Rigodem*.

TABLE ANALYTIQUE

DES PRINCIPAUX NOMS

(Le grand chiffre indique la page ; le plus petit, la note.)

TABLE DES MATIÈRES

Ire PARTIE

SOURCES ET ORIGINES PREMIÈRES

IIe PARTIE :

L'ÉCOLE ROMAINE : SON ENSEIGNEMENT

IIIe PARTIE

DÉVELOPPEMENT ET FIXATION DU RÉPERTOIRE

APPENDICE

ADDENDA

Le titre complet de l'ouvrage cité page 160, note 3, et ailleurs, est : *Introduction à la Paléographie musicale byzantine, avec le Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les bibliothèques publiques de France,* édité dans les publications de la Société Internationale de Musique (International Muzik Gesellschaft), section française, Leipzig et Paris, 1907.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.